BIBLIOTECA DE ESTETICA

ERNST MEUMANN

Sistemul esteticii

COPERTA COLECȚIEI : CARMEN TOMA
COPERTA : CARAVAGGIO — BĂIAT CU UN COȘ CU FRUCTE,
ulei pe pînză cca. 1592—1595.
Galleria Borghese — Roma.
TRADUCERE DIN LIMBA GERMANĂ :
PROF. UNIV. **IOSIF I. GABREA**

Prezenta ediție reproduce textul apărut în anul 1926 la editura „CASEI ȘCOALELOR".

Scanned with OKEN Scanner

ERNST MEUMANN

SISTEMUL ESTETICII

EDITURA „AGORA“ S.R.L. IAȘI
1993

Scanned with OKEN Scanner

EDITURA „AGORA“ S.R.L. IAȘI
B-dul PRIMĂVERII 17 B
I.S.B.N. 973-9147-09-7

Scanned with OKEN Scanner

CUVÂNT INTRODUCTIV

Orice lucrare tradusă dintr-o limbă străină trebuie să aducă cu sine o atitudine nouă în primul rând față de manifestările culturale în genere, ale națiunii în limba căreia se traduce, și în al doilea rând față de manifestările domeniului special, din care face parte: o atitudine de activare, de îmbogățire sau de rectificare. Fără un asemenea efect traducerea nu și-ar avea sens. Traducerea de față aduce ambele atitudini, pe care le precizăm îndată.

Întâi față de manifestările culturale, ce se încearcă în ultimul timp de întreaga națiune românească. Oricine le urmărește cu atenție constată că sunt la începutul unei perspective noi: de intensificare și extindere, calitativ și cantitativ. S-a spus că «noi Românii putem zice ca și Nietzsche: din punct de vedere cultural, n-avem nici Ieri, *nici* Azi; *noi avem numai* Mâine»[1]. *Suntem în faza de pregătire a acestui* Mâine. *În prezent, nu este nimeni în țara noastră, care, voind să desfășoare o activitate socială, să nu se creadă dator a începe cu cea culturală. Poate că niciodată ca acum diriguitorilor țării nu le-a fost mai aproape de suflet problema culturalizării neamului. Aceasta a devenit o chestiune de apărare națio-*

---

1 D. GUSTI, *Introducere la Cursul de Istoria Filosofiei*, Etica și Sociologie, București, 1910, pag. 27.

Scanned with OKEN Scanner

nală [2]. *Inițiativele pornite de sus și de jos se întâlnesc cooperând la desfășurarea aceleiași mișcări culturale. Extensiunea universitară, ateneele populare, șezătorile, căminurile și cercurile culturale, precum și paginile culturale, pe care ziarele mari au simțit nevoia să și le adaoge săptămânal, urmăresc același scop: trezirea unei mișcări culturale în toate colțurile țării și intensificarea și călăuzirea ei acolo unde există deja.*

Observăm însă că din toate aceste manifestări de început nu lipsesc «artisticul», «esteticul», «frumosul». Cel puțin așa se intenționează: prin ele să se atragă lumea din inerția vegetativă, în care se complace, spre alte preocupări mai spirituale. Și pe bună dreptate, deoarece «cultura nu înseamnă altceva decât creștere, ridicare sufletească, umanizare. Cultura este tendința sufletului de a deveni din ce în ce mai sociabil. Omul devine tot mai cult pe măsură ce se strânge acordul dintre finalitatea sa proprie și cea socială. Din momentul ce se stabilește acest acord, individul devine un factor de propășire a culturii. Omul cult este omul sociabil [3]. *Însă în cartea mare a istoriei culturii, prima pagină a scris-o omenirea prin manifestările sale artistice. Oriunde se produc acestea, începe să se nască cultura. Așa se și explică paradoxul aparent că se vorbește de «cultura popoarelor lipsite de cultură»: manifestările artistice, oricât de rudimentare ar fi, înseamnă începuturi de cultură și oriunde se produc, ele îndrituesc a se vorbi de cultură. Cultura înseamnă creație și omul, care a reușit să exprime vibrațiile sufletului său în forme durabile, apreciate de semenii săi, a creeat arta. Prin creația operei de artă, omul a evadat pentru prima dată din cercul îngust al eului său, spre a trăi și pentru alții. Iar aceștia, gustând opera de artă și retrăind vibrațiile sufletului creatorului ei, au ieșit la rândul lor din îngustul cerc al eului fiecăruia. În felul*

---

2 GENERAL I. MANOLESCU. *Cultura și Apărarea Națională*, București, 1926.

3. C. RĂDULESCU-MOTRU. *Curs de Psihologie*, București, 1923, pag. 330—333.

Scanned with OKEN Scanner

acesta, arta strânge relațiile dintre oameni, adică socializează; dar socializarea în dorința de înălțare sufletească nu este decât cultura.

Așa se face că arta este prima treaptă a culturii. Prin ea începe înălțarea spre umanitate atât copilul, cât și omul matur. Dar năzuința omului nu se mulțumește cu producerea operelor de artă izolate, ci caută să pătrundă întreaga noastră existență. Năzuim după o formă frumoasă a locuinței noastre, a îmbrăcămintii noastre, a relațiilor noastre, a conduitei noastre, a vorbirii noastre. Vrem adică să ne estetizăm întreaga noastră viață. Cu aceasta se începe trezirea mișcării culturale, de care vorbeam mai sus. Dar în goana după estetizare intervine spiritul de «industrializare artistică», mânat adesea de un mercantilism ce nu cunoaște margini. Prin el se răspândesc imitațiile și contrafacerile cele mai schimonosite, care strică tot gustul estetic: aceasta o dovedesc aberațiile grozave, începând de la moda în îmbrăcăminte până la delectările așa zise spirituale. Năzuința curată de înălțare prin artă, la baza căreia stă creația personală, începe a fi mercantilizată. Același grozav pericol amenință și mișcarea culturală.

N-a apucat să se nască pe de-a-ntregul și să-și ia zborul cum se cade, și s-a și ivit mercantilismul exploatator. O pândește la fiecare pas, gata s-o sugrume.

Încât, în mijlocul preocupărilor de mișcare culturală de la noi, care începe în mod netăgăduit cu manifestările artistice, un tratat de estetică, cum este acela al lui Meumann, pe care îl dăm în traducerea de față, va fi de un real folos, atât pentru diriguitorii mișcării, cât și pentru cei mulți și dornici de cultură. În special pentru aceștia a și fost conceput, după cum o mărturisește autorul însuși în prefață: Țin mult ca această lucrare să fie accesibilă nu numai specialiștilor și celor care au cultură filosofică, ci și publicului numeros. Va lămuri și unora și altora problemele principale puse de cultura estetică, spre a se feri de rătăciri și îndeosebi de mercantilism. E primul rost al prezentei traduceri.

Ea mai are însă unul față de un grup de specialiști: anume, față de persoanele care se preocupă de educația

și învățământul tineretului. Se știe prea bine că, printre disciplinele ajutătoare pedagogiei este și estetica. Educatorii tineretului nu se pot lipsi de sprijinul acesteia, în activitatea lor educativă, din pricină că manifestările artistice ale tineretului nu pot fi trecute cu vederea. «Ele au o importanță specială pentru viața psihică : satisfac o cerință sufletească, pe care n-o poate împlini nici știința, nici morala, nici religia» [4].

Apoi, începuturile de creație artistică, pe care le manifestă tineretul, — oricât de rudimentare ar fi ele, — precum și gustarea operelor de artă veritabile provoacă activitatea spontană și manifestarea forțelor creatoare ale sufletului, ceea ce este evident că pregătește pentru crearea și a altor valori culturale ; iar prin aceasta, pregătește pentru formarea personalității, scopul suprem în slujba căruia trebuie să fie școala prin toată influența educației și învățământului ei.

În afară de aceasta, creația și gustarea operei de artă este un neîntrecut mijloc de educație a sentimentelor, iar arta existentă, un produs cultural, pe care educatorii nu-l pot trece cu vederea în educația estetică.

În sfârșit, educația estetică constituie un foarte bun mediu de tranziție de la atitudinea fizică la cea morală. «Nu există altă cale pentru a face rațional pe omul simțurilor, decât aceea de a-l face mai întâi estetic» spune Schiller. Iar Volkelt adaugă : «Din noțiunea omului moral ideal, face parte nu numai o voință luminată și dominată de rațiune, ci, în oarecare măsură, și diriguirea firească a pornirilor, prospețimea involuntarului și bucuria sensibilului. Moralitatea nu este totdeauna cu necesitate numai luptă cu pornirile simțurilor, ci ia și forma «moralității frumoase» [5].

Urmează din toate acestea, că «educația estetică trebuie să stea alături de educația morală, intelectuală și religioasă» [6].

4 G. C. ANTONESCU. *Din problemele pedagogiei moderne*, București, 1924, pag. 239.

5 I. VOLKELT, *Kunst und Volkserziehung*, München, 1911, pag. 9.

6 G.C. ANTONESCU, *Din problemele pedagogiei moderne*, București, 1924, pag. 240.

Scanned with OKEN Scanner

De câtă importanță și actualitate este în toate țările problema educației și a culturii estetice a tineretului, reiese și din faptul că această chestiune a format obiectul principal de discuție în congresul internațional al profesorilor secundari, ținut în Iulie 1925, la Belgrad, unde s-a recunoscut din nou și s-a accentuat că cultura estetică este necesară culturii integrale a omului, și apropierii dintre națiuni; în consecință, trebuie îngrijit de promovarea ei prin școală. Dar și aici și-a făcut loc «imitația» și «contrafacerea» împinse de mercantilismul fără scrupule. Spre a feri școlile de tot ce strică gustul estetic, și spre a promova realmente educația și cultura estetică a tineretului, educatorii înșiși trebuie să fie bine familiarizați cu problemele fundamentale de estetică.

Cunoașterea acestor probleme, precum și o educație estetică mai pronunțată a educatorilor înșiși este necesară încă și din alte considerații. «În centrul preocupărilor pedagogice din ultimul timp, în toate țările se accentuează tot mai mult problema individualității școlarului și metodele de cunoaștere a ei, deoarece această cunoaștere este una din condițiile esențiale pentru deplina reușită a educației și a învățământului; numai cunoscând-o îndeajuns acestea i se pot adapta mai bine. Tot așa de importantă este cunoașterea individualității, pentru selecționarea celor bine dotați, și pentru orientarea profesională»[7]*. Necesitatea studierii metodelor de cunoaștere a individualității este așa de mare, încât Institutul Pedagogic Român, după ce anunță că «în viitor trebuie să ne îndreptăm privirea în aceeași măsură spre realitățile de la noi, ca și spre principii", — destină pentru această studiere o secție întreagă a Institutului, secția pentru studiul individualității școlarului.*

Metoda cea mai de seamă pentru cunoașterea individualității, nu poate fi însă alta, decât aceea a observării sistematice, printr-un fel de intuiție directă, un fel de pătrundere sau empatie în sufletul copilului, asemănă-

---

7 G.C. ANTONESCU, *Un institut pedagogic Român*, București, 1925. pag. 11—12.

Scanned with OKEN Scanner

toare cu aceea, care are loc atunci când gustăm o operă de artă, proiectând asupra ei propriile noastre stări sufletești, — empatie, din care estetica face punctul central în explicarea gustării operei de artă, prin așa numita «teorie a empatiei». — Cine-și va fi cultivat această «empatie», în limitele, în care poate fi cultivată, va putea cu mult mai ușor să cunoască și să înțeleagă și individualitatea școlarului. Pe de altă parte, nimic nu poate fi mai autentic pentru cunoașterea acestei individualități, decât însăși manifestările artistice ale școlarului. În evoluția lor, educatorul deprins să le înțeleagă, va urmări în modul cel mai clar evoluția individualității.

Așa încât, iată cum și din aceste considerații de ordin pedadogic, educatorii sunt datori, pe de o parte să se îngrijească de autoeducația lor estetică, iar pe de alta, să se pună la curent cu problemele fundamentale de estetică.

Din cât cunoaștem însă, în literatura noastră pedagogică sunt prea puține lucrările, care să trateze, din punct de vedere unitar, problemele de estetică, așa că al doilea rost al traducerii de față este acela de a împlini un gol în această literatură.

În ce privește valoarea operei traduse, cea mai bună garanție o formează personalitatea autorului ei[8]*. Pentru Meumann, preocupările de estetică au fost o trebuință vitală. El a contribuit mult la întărirea ideii în posibilitatea de existență a esteticii ca știință independentă, susținând, ca și pentru pedagogie, că «ființa unei științe n-o constituie faptul că ar trata o materie unitară, ci acela că-și privește domeniul său dintr-un punct de vedere unitar».*

În estetică, Meumann reprezintă punctul de vedere empiric: tratează problemele fundamentale ale acestei discipline, pornind de la realități, nu de la speculații filosofice. Aceste probleme le reduce el la patru grupe principale: problema creației artistice, rezultatul ei, —

---

8 *Ernst Meumann* a trăit între anii 1862—1915. A studiat teologia, medicina, șt. naturale și filosofia. A fost profesor de filosofie și pedagogie la Zürich, apoi la Universitatea din Halle, și în cele din urmă la Hamburg, unde a organizat foarte bine un Institut Psihologic.

Scanned with OKEN Scanner

adică opera de artă, gustarea operei de artă și cultura estetică.

Pe toate le pune însă în legătură cu activitatea principală din domeniul artei, — creația artistică, — și de aceea le și numește «sistemul esteticii».

Îl dăm aici, în traducere, cu convingerea că va fi o lucrare de un folos real atât pentru persoanele dornice de a-și forma o cultură integrală, cât și pentru cele care se ocupă de educația și instrucția tineretului.

București, 1926, Noiembrie. I. I. GABREA

În afară de lucrarea de față, a mai publicat, între altele, și pe cele următoare :

1) Contribuții la Psihologia și Estetica ritmului ; 2) Formarea primelor semnificații ale cuvântului la copil ; 3) Economia și tehnica memoriei ; 4) Prelegeri introductive la pedagogia experimentală ; 5) Inteligență și voință ; 6) Vorbirea copilului ; 7) Introducerea în estetica prezentului.

Scanned with OKEN Scanner

INTRODUCERE

În schița de față a unui sistem de estetică încerc să dezvolt întreagă această disciplină dintr-o singură idee fundamentală.

Punctul de plecare și hotărîtor pentru înțelegerea teoretică a domeniului vieții artistice și estetice trebuie să fie ceea ce a produs de fapt lumea artei și a frumosului ; și această lume a produs-o creația artistului și sistemul de motive elementare, din care se naște activitatea artistică a omului. Această activitate însăși și produsul creației — opera de artă — devin iarăși, la rândul lor, cauze determinante pentru gustul și plăcerea estetică, care pot fi înțelese numai în dependența lor de realitatea obiectivă a artei. De aceea sunt convins că estetica pur psihologică rămâne insuficientă în fața problemelor principale de estetică și a disciplinelor artistice ; elementele obiective sunt hotărîtoare pentru determinarea caracterului propriu al gustului și judecății estetice și pentru realizarea varietăților «frumosului» (mai corect ale «realității estetice»), iar pe acestea nu le poate arăta psihologul cu mijloacele sale.

Urmează de aici că pătrundem cu atât mai adânc în înțelegerea științifică a domeniului vieții artistice și estetice, cu cât arătăm mai bine ultimele motive ale oricărei activități artistice a omului, deoarece prin ea se determină întregul domeniu al artei și al frumosului. Pentru estetician, ele sunt o realitate obiectivă, pe care o putem descoperi numai printr-o cooperare de nume-

Scanned with OKEN Scanner

roase cercetări străine de psihologie, cum sunt cercetările de istoria artei, de istoria comparativă a culturii, cercetările biografice și ale metodei de analiza artei.

Motivele creației artistice izvorăsc numai în parte din aptitudinea omului ; în mare măsură, sunt determinate obiectiv sau pur și simplu de epoca în care se produc.

Estetica este prin urmare știința despre un domeniu determinat al vieții ; toate științele de această natură au două părți constitutive : una obiectivă și alta subiectivă și necesită o unificare proprie a cercetării obiective cu cea subiectiv-psihologică ; pentru asemenea științe, hotărîtor rămâne însă tot punctul de vedere, care și în viață e hotărîtor și primar.

Cu aceasta, se determină și poziția „esteticii psihologice» în cadrul sistemului estetic. Cercetarea din punctul de vedere psihologic trebuie să fie în serviciul cercetării făcute din punctul de vedere complex al vieții ; ea e o cercetare ajutătoare, nu principală, și va interveni acolo, unde trebuie să ne clarificăm elementele constitutive pur subiective ale acestui domeniu al vieții : procesele spirituale petrecute în persoana, care gustă sau apreciază elementul artistic și procesele psihice, în care motivele activității artistice se transformă în creație artistică.

Procesele petrecute în persoana care gustă sau apreciază esteticul nu sunt, la rândul lor, nimic altceva, decât o accentuată retrăire individuală a motivelor creației artistice sau a activității artistice productive și a operei sale ; de aceea, aceste procese pot fi înțelese complet numai după ce vom fi înțeles motivele creației și creația însăși ; și tot de aceea cad numai în parte în domeniul esteticianului psihologist.

Una din intențiile acestui sistem de estetică este de a dezvolta întregul esteticii, în mod unitar, din acest punct de vedere.

Se adaugă apoi intenția de a stabili o strânsă legătură între cercetarea estetică și viața artistică a prezentului. Pas cu pas, am scos din arta prezentului dovezile și faptele din care se pot căpăta orientări generale și, cu aceasta, cred că am adus în același timp câteva contribuții la înțelegerea mai adâncă a mișcării artistice «mo-

Scanned with OKEN Scanner

derne». Numeroasele cercetări comparative asupra artei trecutului trebuie să lămurească și să confirme caracterul general al motivelor efective din creația artistică de azi.

Dacă de la o asemenea cercetare a motivelor generale, eficace în orice activitate artistică, trecem la arta «modernă», găsim că aceasta ne apare, în genere, ca o rătăcire, de la ceea ce este în adevăr artistic. Și socotesc că o reflectare critică asupra caracterului fundamental al tuturor motivelor artistice, e singurul mijloc de reîntoarcere, de la experimentarea și încercarea străină de artă, la ceea ce e în sine adevărata operă de artă completă și clară.

În capitolul ce urmează, trecem la această cercetare critică.

Scanned with OKEN Scanner

I. Menirea esteticii și raportul ei cu arta

Menirea esteticii trebuie căutată numai în faptul că aceasta tinde să ne apropie mai mult de înțelegerea întregului domeniu de viață al artei : al creației și gustului artistic. Ea nu trebuie să stabilească nici prescripții pentru artist, nici să dezvolte un ideal artistic valabil pentru toate timpurile, nici să reglementeze gustul și judecata profanului în gustarea artei, ci, față de toate realitățile artei și de creația și gustarea ei, are de jucat rolul unei cercetări empirice, care ne înfățișează și ne explică acest domeniu special al vieții, dintr-un punct de vedere unitar.

În domeniul vieții estetice, socotim patru mari și importante manifestări : 1) Activitatea de creație artistică ; 2) Produsul său : opera de artă ; 3) Gustarea operei de artă și judecățile de valoare estetică (judecățile de aprobare și dezaprobare, pe care ea le provoacă) și în sfârșit 4) Îmbrăcarea vieții noastre întregi într-o frumoasă formă artistică : cultura estetică și artistică.

Dacă facem să se înțeleagă acest întreg domeniu al vieții, dintr-un punct de vedere unitar, obținem un sistem de estetică.

Acest punct de vedere poate fi împrumutat, — după cum am amintit în introducere, — numai din acele realități, din care se naște de fapt acest domeniu de viață ; adică, din creația artistică sau mai general spus, din activitatea artistică productivă a omului. Unul din rosturile principale ale explicațiilor ce urmează este de a

arăta că în realitate numai din acest punct de vedere ajungem la o înțelegere unitară și completă a domeniului vieții estetice. Pe lângă aceasta, în mod provizoriu, vom face abstracție de definițiile mai precise și didactice a ceea ce trebuie înțeles prin «estetic» sau „frumos" etc. și ne vom opri la uzul obișnuit al vorbirii. Însă atunci când vom vedea că acest uz nu e unitar la nici unul din cele patru domenii principale ale cercetării estetice, amintite mai sus, va trebui să înlăturăm echivocul termenilor întrebuințați.

Completa însemnătate științifică a noțiunilor estetice fundamentale trebuie obținută însă totdeauna întâi prin cercetarea empirică însăși.

Numai o asemena estetică, — care face abstracție de orice prescripții și norme și cercetează empiric, care își înțelege în același timp menirea în acest sens larg, — ne poate duce la o concepere completă a artei, a creației și gustării artistice ; aceasta trebuie arătată mai precis încă în cercetările noastre introductive, în care vom stabili mai exact raportul esteticianului cu artistul, ca și cu publicul, care gustă esteticul. Dovada despre reușita acestui fapt o vom face în precizările următoare, — și mai ales când va fi vorba de arta prezentului, — adică la încercarea de a înțelege arta, care ne e cea mai apropiată.

* *
*

Nimeni , din cei care urmăresc cu atenție mișcarea artistică a prezentului, nu se poate îndoi că tocmai față de arta noastră e nevoie de o reflectare asupra ultimelor rădăcini, pe care se întemeiază orice artă, asupra a ceea ce avem să caracterizăm artă în genere, în opoziție cu alt fel de manifestări și că cercetarea motivelor ultime și persistente ale oricărei activități artistice a omului ne poate ajuta la o delimitare a artei față de alte domenii ale vieții.

Căci arta prezentului pare că a intrat, din numeroase puncte de vedere, într-un proces de disoluție ; într-un proces de disoluție, în mai multe sensuri : «opera» is-

Scanned with OKEN Scanner

arăta că în realitate numai din acest punct de vedere ajungem la o înțelegere unitară și completă a domeniului vieții estetice. Pe lângă aceasta, în mod provizoriu, vom face abstracție de definițiile mai precise și didactice a ceea ce trebuie înțeles prin «estetic» sau „frumos" etc. și ne vom opri la uzul obișnuit al vorbirii. Însă atunci când vom vedea că acest uz nu e unitar la nici unul din cele patru domenii principale ale cercetării estetice, amintite mai sus, va trebui să înlăturăm echivocul termenilor întrebuințați.

Completa însemnătate științifică a noțiunilor estetice fundamentale trebuie obținută însă totdeauna întâi prin cercetarea empirică însăși.

Numai o asemena estetică, — care face abstracție de orice prescripții și norme și cercetează empiric, care își înțelege în același timp menirea în acest sens larg, — ne poate duce la o concepere completă a artei, a creației și gustării artistice ; aceasta trebuie arătată mai precis încă în cercetările noastre introductive, în care vom stabili mai exact raportul esteticianului cu artistul, ca și cu publicul, care gustă esteticul. Dovada despre reușita acestui fapt o vom face în precizările următoare, — și mai ales când va fi vorba de arta prezentului, — adică la încercarea de a înțelege arta, care ne e cea mai apropiată.

* *
*

Nimeni , din cei care urmăresc cu atenție mișcarea artistică a prezentului, nu se poate îndoi că tocmai față de arta noastră e nevoie de o reflectare asupra ultimelor rădăcini, pe care se întemeiază orice artă, asupra a ceea ce avem să caracterizăm artă în genere, în opoziție cu alt fel de manifestări și că cercetarea motivelor ultime și persistente ale oricărei activități artistice a omului ne poate ajuta la o delimitare a artei față de alte domenii ale vieții.

Căci arta prezentului pare că a intrat, din numeroase puncte de vedere, într-un proces de disoluție ; într-un proces de disoluție, în mai multe sensuri : «opera» is-

Scanned with OKEN Scanner

prăvită, luată în sine, în care odinioară artistul vedea piatra de încercare a unei activități lungi și plină de trudă, se pulverizează într-o experimentare și încercare de noi mijloace artistice ; încercarea nu este însă creație artistică, ci cel mult stadiul premergător ei, și «încercările» nu sunt opere de artă, ci în cazul cel mai bun elemente ale unei opere de artă.

Apoi mai departe : arta aplicată degenerează de multe ori în curat meșteșug.

Când se renunță la forma artistică și se dă importanță numai scopului unui obiect de industrie artistică, se face meșteșug, dar nu artă. Produsul unei asemenea activități se valorifică atunci din punctul de vedere practic-utilitar și folositor ; dacă are, în același timp, și o valoare artistică, depinde de întâmplare sau, în cazul cel mai bun, e un rezultat secundar.

În sfârșit, fiecare artă se dizolvă, încercând să lucreze în completă necunoaștere a limitelor ei, cu mijloace, care nu i se potrivesc, — și pe lângă aceasta, se produce o cârpeală cu atât mai rea, cu cât artiștilor moderni le lipsesc, de cele mai multe ori, cunoștințele și cultura tehnică și științifică, pe baza cărora se poate aprecia efectul mijloacelor artistice, ca tonuri, culori, zgomote etc.

Astfel se crede că pictura nu trebuie să «picteze» numai culori, ci unde se poate, și tonuri și zgomote ; se încalcă astfel terenul muzicii ; artistul nu-și mai dă osteneală de a înfățișa o mișcare numai prin faptul că prinde un moment cât mai plin de expresie posibil și mai cu dibăcie ales, — pictorul modern încearcă să înfățișeze în același timp toate fazele unui proces de mișcare și să le pună pe pânză unele lângă altele ; el încalcă cu aceasta terenul poeziei, singura care e în stare să desfășoare o întâmplare în chip succesiv.

Tot așa se crede că arta de a face versuri, — numită azi cu predilecție «profesia de poet» — trebuie să deseneze și să picteze cu vorbe. Muzica trebuie să înfățișeze prin tonuri efecte de culori și de lumină, — pe cât posibil prin întrebuințarea așa numitei «audiții colorate».

Toate acestea înseamnă în genere că în locul străduinței după o cunoaștere mai sigură a aceea ce poate da o artă, prin mijloacele sale proprii, a intervenit arbitrarul individual al artistului și adesea chiar al unui cârpaci. Urmarea acestui fapt în arta prezentă e o tendență de disoluție a oricăror forme determinate și a oricăror legi ale formei și o depășire a ceea ce poate face o artă din propriile sale mijloace.

În fața unei asemenea mișcări, trebuie reflectat din nou la timpul oportun asupra legilor fundamentale ale oricărei arte și asupra ultimelor motive ale oricăror creații artistice; și e datoria esteticianului de a face aceasta.

Dar, din nenorocire, estetica însăși a ajuns să fie discreditată în cercurile largi ale artiștilor și ale publicului cult, și s-au răspândit fel de fel de prejudecăți asupra ei. De aceea, va trebui mai întâi să încercăm a împrăștia aceste prejudecăți, care se întemeiază în totul pe false concepții despre menirea esteticii, spre a determina apoi mai de aproape această menire.

Îndoiala despre valoarea esteticii, a pornit, parte de la artiștii înșiși, parte de la publicul cult și parte de la filosofi.

* *
*

Să ascultăm mai întâi îndoielile, pe care le au artiștii față de estetică. Ele au fost exprimate de cei mai mari și mai geniali artiști ai ultimelor două secole, cum au fost Goethe și Schiller, Grillparzer, Gotfried Semper.

Dacă privim mai de aproape spusele acestor artiști despre artă, observăm ușor că în ele se manifestă două tipuri diferite de dotație artistică sau două naturi deosebit dezvoltate. Unii înlătură orice reflexie estetică, ba chiar orice reflexie sistematică asupra artei și creației artistice și în mod cu totul special orice stabilire de scopuri pentru artă, clar formulate noțional, și orice principii estetice logic stabilite.

Scanned with OKEN Scanner

Motivul pe care-l aduc ei contra esteticii e următorul : orice creație artistică e o activitate cu totul naivă și instinctivă ; adevăratul artist se lasă împins numai de înclinările sale artistice și de motive obscur presimțite ; el dezvoltă pur și simplu, în treptatul său progres artistic, ceea ce e predispus în personalitatea sa și în dispozițiile ei artistice cu o intensă necesitate naturală. Nu rareori artiști însemnați au susținut că dezvoltarea fiecărui artist adevărat e mersul evoluției naturale și necesare al unei personalități artistice originale și că orice artă în adevăr mare se produce prin faptul că se exprima în operele ei o personalitate artistică originală și puternică.

Și că din contră, principiile și scopurile creației artistice, clar formulate, pe de o parte nu folosesc nimic artistului, pe de alta chiar îi strică.

Nu-i folosesc nimic, — se susține — fiindcă nu-i pot da nimic din ceea ce nu se află deja în el ; și câteodată chiar îi strică, fiindcă îl abat de la evoluția propriei sale firi ; ba, reflexia estetică, — se susține, — trebuie să suspende tocmai naivitatea artistică, originalitatea și capabilitatea de inspirație a artistului. Claritatea gândirii trebuie să stea, — după o concepție foarte răspândită, — într-o contrazicere firească și neîmpăcată cu orice creație pură izvorâtă din sentiment și fantezie. Creația estetică este, precum se pare, o creație izvorâtă din sentiment și fantezie, și prin urmare relativ independentă de orice reflexie rațională.

Această îndoială pare să fie justificată prin oarecare fapte. Anume : nu este nici o discuție că dotația artistică și științifică se exclud în oarecare măsură. Dovada o avem în faptul că cei mai însemnați oameni de știință, în special matematicienii, filosofii și naturaliștii, n-au fost aproape niciodată poeți înzestrați. Albrecht von Haller (cel mai mare fiziolog al sec. XVIII) Kant, Schopenhauer, Lotze, ne-au lăsat un număr de poezii destul de mediocre ; Haller a creat chiar un soi de poezie tipic neartistic — descrierea lucrurilor naturale — care a fost pe drept criticată de Lessing ; și poeziile lui Kant nu sunt poate ușor întrecute în ce privește sărăcia și nedibăcia formei.

Scanned with OKEN Scanner

Pe de altă parte, poeți însemnați au dat greș, când au trecut pe terenul reflexiei științifice, ca de ex. Goethe cu teoria asupra culorilor și conflictul său cu Newton, sau Richard Wagner în privința teoriilor politice și sociale.

Această îndoială față de estetică, scoasă din naivitatea artistului, obișnuiesc s-o exprime acei artiști, care sunt ei înșiși complet naivi și creatori instinctiv ; Grillparzer făcea parte din aceștia, — ca și Goethe, în tinerețea sa, care de abia mai târziu — în special sub influența lui Schiller — se îndreptă spre reflexia estetică. Asemenea artiști înlătură orice estetică, fiindcă ea e contra firii lor personale.

Numai că acesta e un punct de vedere cu totul îngust ! Estetica nu există numai pentru artist ; ba nu facem deloc estetică spre a promova pe artist în arta sa. Nici știința nu ne pune exclusiv în serviciul interesului practic al unei anumite profesii sau clase. Mai mult, facem estetică în primul rând pentru progresul științific, pentru cunoștința generală.

Întreaga noastră străduință de cunoaștere ne îndeamnă să nu ne oprim în fața artei, ci să ne clarificăm asupra ființei și însemnătății ei în viața noastră tot atât de bine ca și asupra oricăror alte laturi ale acesteia.

Prin urmare, dacă e contra firii personale a unor artiști de a se clarifica asupra principiilor și scopurilor creației lor, pot să evite ei ocupația cu reflexia estetică ; estetica însă nu există numai pentru artiști izolați, ci pentru omenirea gânditoare în genere.

Există însă o a doua grupă de artiști, care de asemenea au luat ocazional poziție contra esteticii, dar care se mișcă cu toate acestea chiar pe drumurile ei, manifestând dorința vie de a se clarifica în mod suplimentar asupra ceea ce făceau înainte mai mult presimțind și simțind, mai mult instinctiv și naiv și de a-și clarifica complet în special scopurile creației, precum și fundamentele teoretice ale unor mijloace artistice întrebuințate de ei.

Aceste reflexii estetice ale artiștilor înșiși au devenit, în parte, de cea mai mare însemnătate pentru cultura

Scanned with OKEN Scanner

noastră, și pentru dezvoltarea artelor. Astfel amintesc reflexiile lui Goethe și Schiller asupra idealului artistic al antichității, ideile lui Lessing despre educația estetică a omenirii, ale lui Richard Wagner despre operă ca operă de artă completă, cercetările lui Gottfried Semper despre stil și legile stilului artei, de realizările lui Max Klinger în gravură, de detaliile lui Adolf Hildebrand despre formă în sculptură, de ideile lui Tolstoi despre muzică.

Cum e posibil însă, ca tocmai astfel de artiști, care sunt înșiși adevărați esteticieni, să fi luat ocazional și poziție contra esteticii ? Ce au ei de obiectat activității esteticianului ? E important să ne lămurim asupra faptului, fiindcă tocmai prin aceasta vom putea înțelege mai ușor menirea adevărată a esteticii.

Sunt de regulă trei obiecții, pe care le aduce esteticii artistul care reflectează.

1. Estetica vrea să dea artistului prescripții despre ceea ce e adevărata artă și în special despre regulile pe care să le urmeze artistul în creația sa ; dar prima condiție a oricărei arte adevărate trebuie căutată în faptul că artistul se conduce numai de legea sa proprie ; ceea ce artistul ține de important datorită individualității și experienții sale artistice e singur hotărîtor pentru el.

Dar aceasta este o concepție cu totul eronată despre menirea esteticii, cel puțin despre estetica noastră *de azi*, deși trebuie să admitem că această obiecție se potrivește în oarecare măsură esteticii speculative și normative mai vechi ; ba, pentru scuza esteticienilor, putem spune chiar că reflexia estetică a artiștilor nu rareori a luat caracterul de prescripții pentru creația artistică mai mult decât estetica filosofilor ; să ne gândim pentru aceasta la *cerințele* artistice a lui Schiller și Goethe, la unilateralitatea, cu care ei stăruiau asupra idealurilor artei antice ; și la intoleranța lui *Goethe* de mai târziu față de noii poeți moderni, care apăreau, ca și față de *Kleist*. Va fi principala mea menire să arăt că estetica prezentă nu vrea să dea nici un fel de prescripții — nici artistului, nici profanului care gustă esteticul — ci că ea e pur și simplu o cercetare empirică, ca orice altă știință, care

Scanned with OKEN Scanner

are de a face cu un domeniu de realităţi. Ca atare, în prima linie ea vrea să cerceteze ce e de fapt arta şi creaţia artistică, ce direcţie de dezvoltare a luat arta, ce motive împing de fapt pe artist la creaţia artei, de ce legi psihologice ascultă de fapt creaţia sa, şi mai multe asemenea chestiuni ; stabilirea de prescripţii, care ar putea prejudicia libertatea artistului înlăuntrul creaţiei artistice însăşi, tocmai de aceea n-o socoteşte însă ca o menire a esteticii. Pe scurt, putem trece peste această obiecţie, fiindcă se întemeiază pe o concepţie învechită despre estetică. Trebuie să adăugăm însă, că au fost esteticieni care au răspândit chiar această falsă concepţie despre estetică : aşa a fost direcţia esteticii speculative a secolului trecut, care a ajuns punctul culminant cu Hegel şi Friedrich Theodor Vischer. Aceştia credeau că pot determina în mod logic caracterul absolut al artei şi al creaţiei artistice, o dată pentru totdeauna (prin derivare logică a celor mai generale noţiuni estetice). Dacă estetica ar putea face în adevăr aceasta, apoi ar putea să prescrie şi artistului cu necesitate stringentă, o dată pentru totdeauna, ceea ce este fiinţa artei. Şi când cunoaştem această fiinţă se pot stabili reguli şi norme absolut inviolabile, despre ceea ce trebuie să facă artistul, spre a realiza această ştiinţă absolută a artei. Numai că această încercare dă greş — făcând cu totul abstracţie de insuficienţa metodei speculative tocmai în ce priveşte momentul individual al oricărei activităţi artistice şi a oricărei opere de artă, precum şi prin faptul că idealurile artistice sunt în evoluţie şi necontenit schimbătoare ca toate celelalte idealuri umane.

Această estetică speculativă şi-a trăit traiul şi a devenit fără însemnătate pentru timpul nostru.

2. Mai grea şi mai periculoasă pentru estetician e o a doua obiecţie, pe care au ridicat-o contra esteticii tocmai artiştii care au reflectat estetic, — ca de exemplu Gottfried Semper. Esteticianul — susţin ei — e în cele mai rare cazuri şi un artist ; spre a înţelege arta, trebuie a fi însuşi artist. Ce nu trebuie, de exemplu, pentru a aprecia corect o artă ca arhitectura sau pentru a fi lămurit asupra

construcției unei mari opere de artă muzicală, cum e o simfonie sau o operă ! Câți esteticiani au posedat cunoștințele speciale, cu care să poată înțelege complet numai o asemenea operă de artă ?

Cu această obiecție se atinge de fapt un mare pericol și o destul de însemnată greutate a esteticii științifice. Nu e nici o discuție că esteticianul trebuie să fie temeinic familiarizat cu arta spre a nu cădea într-o vorbărie de diletant. La aceasta ne ajută însă tocmai estetica noastră pur cercetătoare, care are să fundamenteze cu metode empirice chiar ceea ce este arta, ce are să însemneze ea pentru întreaga năzuință spirituală și culturală a omenirii, și ceea ce artistul execută de fapt. Pentru o asemenea estetică pur cercetătoare, această obiecție înseamnă în adevăr o greutate, însă nici o piedică principală, fiindcă tot ce aparține artei și creației artistice e accesibil cercetării empirice. Dar chiar în cazul când e vorba de a aprecia opere de artă, nu e nevoie a fi artist desăvârșit. De exemplu, spre a ști că un tablou sau o poezie lirică e fără nici o valoare artistică sau are prețioase calități estetice, e nevoie numai de o afundare în opera de artă, de un înalt grad de receptivitate artistică și de o oarecare cunoștință a mijloacelor și materialelor (in cel mai larg sens al cuvântului) cu care lucrează artistul ; acestea și le poate căpăta însă și un diletant.

Desigur, e de dorit o oarecare manifestare artistică de diletant, și nu e fără interes faptul că o comparație sistematică a capabilității de judecată estetică, a fost făcută de persoane de culturi deosebite, de diferite clase și profesiuni, că judecata diletanților în artă e, cu aproximație, cea mai înaltă.

Fără îndoială că receptivitatea artistică trebuie s-o posede esteticianul. Aceasta este elementul cel mai de seamă din acea obiecție. Nu poate fi cineva și estetician numai în virtutea dotației sale științifice generale ! Spiritul logic și matematic și dotația pentru speculație sunt bune și pentru estetician, însă ele nu pot niciodată să înlocuiască o oarecare receptivitate artistică.

Știm aceasta din exemple strălucite : filosoful Hegel lua drept una din cele mai mari opere de artă din timpul

său romanul atât de defăimat : «Sophiens Reise von Memel nach Sachsen» ; Schopenhauer își bătea joc de el cu tot dreptul din această pricină, și exclama : Cartea mea de predilecție e Homer, romanul favorit al lui Hegel e «Sophiens Reise nach Sachsen». Pe de altă parte, Shopenhauer a făcut de asemenea, pe marginea lucrării lui Wagner «Tristan und Isolde», al cărei text i-l trimisese Wagner, observații din care se vede că nu înțelese deloc această poemă.

Acestea dovedesc că obiecția, care se face spunîndu-se că dotația științifică singură nu e suficientă, are un sâmbure de adevăr și că e necesară receptivitatea artistică ; dar pe aceasta o poate avea și esteticianul.

3. A treia obiecție contra posibilității esteticii, care se ridică de obicei de artiștii de orice fel, e aceea că principala și adevărata artă e ceva pur *individual*. După, această concepție, fiecare operă de artă adevărată e productul unei personalități originale, a unui individ creator, care exprimă în opera sa întâmplările sale individuale, simțirea sa individuală, concepția sa personală despre lucruri ; știința are de a face însă cu ceea ce e general, cu legile de artă generale și cu principiile artistice. Ceea ce e pur individual și personal poate fi prins de abia intuitiv și printr-o însimțire directă în personalitatea străină, nu însă prin noțiuni abstracte și principii științifice.

Contra acestei obiecții se pot da două răspunsuri : 1. Vom vedea mai târziu că în adevăr arta conține totdeauna un moment individual, dar nu e adevărat că ea ar fi ceva *pur* individual. Nici o operă de artă adevărată nu e un produs al arbitrarului absolut individual ; mai mult : orice operă de artă adevărată trebuie explicată din conlucrarea a două complexe originare : individualitatea artistului și legile fixe, imuabile ale stilului artei ; orice artist, fie cât de original, e legat de asemenea legi ale stilului, de câte ori vrea să creeze o operă de artă în genere : pictorul e legat de culori și pânză și de ceea ce se poate realiza prin culoare și pânză ; nici un pictor nu poate face, — spre a ne exprima drastic, — o plastică

a rotundului prin culori. Muzicianul e legat de tonuri și tact și poetul de cuvânt (expresia verbală), și aceste mijloace și materiale ale fiecărei arte produc ele însele anumite legi de stil, care impun limite oricărui artist. Apoi mai departe : fiecare artist e legat de anumite legi general-umane ale creației spirituale și de influențe pe care i le impun poporul său, timpul său, rasa sa, naționalitatea sa, organizarea și cultura timpului său — cu un cuvânt *opera de artă nu e ceva absolut individual ;* ea e determinată în același timp de legile generale ale stilului, legile umane generale de creație, legile speciale ale creației artistice, influențe vremelnice sau locale, care pot deveni în totul obiect al esteticii științifice, și e o menire specială a esteticii de a dovedi partea relativă pe care o are individualitatea artistului în realizarea unei opere de artă și a unei direcții artistice, pe lângă aceste legi generale.

Absolut asemănătoare sunt obiecțiile, pe care obișnuiește să le ridice față de estetică publicul care gustă arta. Noi trebuie să ne ocupăm de ele cu atât mai mult, cu cât au fost admise ocazional de știința însăși și, prin aceasta, au căpătat o formulare mai precisă.

Mai întâi, se obișnuiește a se crede că — așa după cum văzurăm că se întâmplă cu aprecierile artiștilor despre creația artistică — estetica vrea să dea publicului iubitor de artă prescripții despre gustul și judecata estetică ; după cum se știe însă, asupra gustului nu se poate discuta ; el e ceva esențial individual și nimeni n-are nevoie a se dirija după asemenea prescripții. Provizoriu, putem socoti înlăturată această obiecție, prin faptul că estetica empirică vrea să dea prescripții pentru gustul artistic al fiecărui om tot așa de puțin ca și pentru artist și activitatea sa.

Ea are și față de gustarea, plăcerea și judecata estetică numai menirea de a cerceta condițiile acestora sau de a stabili cum se produc. Ea nu este prin urmare o estetică prescriptivă sau normativă față de persoana, care gustă artisticul, ci pură cercetare, care vrea să înțeleagă cum se realizează plăcerea estetică sau neplăcerea.

*
* *

Mult mai grea e a doua obiecție, care a fost ridicată întâi de profani, apoi a fost admisă de esteticienii înșiși. S-a susținut că toate idealurile artei și gustul estetic al tuturor sunt supuse unei evoluții neîncetate ; și anume, unei evoluții în îndoit sens : întâi, în istoria artei tuturor timpurilor și popoarelor — și apoi în evoluția individului. Ceea ce antichitatea greacă lua drept frumos nu mai corespunde gustului evului mediu ; peste idealurile de artă ale evului mediu trece de asemenea epoca Renașterii fără a le înțelege câtuși de puțin și așa mai departe până în prezent.

Ceva asemănător se constată dacă comparăm idealurile estetice ale diferitelor rase. Rasei mongoloide (japonezilor și chinezilor) îi apare ca frumos un alt tip de om decât tipul care ne place nouă și împodobirile chipului uman, pe care le găsim la oamenii primitivi, nouă ne apar în parte ca brutale rătăciri ale gustului.

Ceva absolut analog arată, precum se știe, și fiecare om în evoluția sa : ce-am găsit frumos în copilărie, lăsăm la o parte, progresiv cu maturitatea spirituală și mult mai izbitoare încă e transformarea, pe care o suferă judecata estetică a omului adult, prin înțelegerea treptată a artei. De aceea punem pe profan și judecata sa estetică chiar într-un oarecare contrast cu ceea ce cunoscătorul și amatorul ia drept frumos ; operele de artă cele mai apreciate de un cunoscător apar de multe ori neînțelese profanului. Ba, fiecare persoană poate observa ceva asemănător la sine însăși, dacă s-a ocupat cu un domeniu de artă mai mulți ani de-a-rândul, de exemplu ca colecționator : ceea ce-i plăcea la început, mai târziu nu-i mai place.

Ce se obișnuiește a conchide de aici ? Idealurile estetice, gustul estetic însuși, ceea ce numim frumos sau urât nu e nimic general, nimic consistent și durabil, ci se transformă necontenit, așa încât nici estetica nu poate stabili odată pentru totdeauna ce e frumos sau urât, ce e de valoare sau fără valoare (o obiecție, pe care o ia în considerație și *Volkelt*).

Scanned with OKEN Scanner

Ce trebuie reținut din această obiecție? Ea nesocotește, ca și cele de mai înainte, menirea esteticii deoarece, pe de o parte, nu voim deloc să stabilim odată pentru totdeauna ce e frumos sau nu; mai mult, noi recunoaștem că întreaga lume artistică trebuie înțeleasă în neîntreruptă evoluție. Noi considerăm însă tocmai acest fapt al evoluției și al transformării idealurilor artistice înseși ca unul din cele mai importante obiecte de cercetare ale esteticii. Abia cercetarea estetică are menirea de a răspunde la întrebarea dacă în această transformare a artei și idealurilor artistice se arată ceva permanent, și de ce natură e acesta. Menirea esteticii nu e de a determina un singur ideal de artă valabil pentru totdeauna și o judecată absolut definitivă asupra gustului, ci ea are să înțeleagă și aici idealuri de artă și judecăți asupra gustului și să arate de ce condiții depind și cum se realizează. Nu vrem, în genere, să fixăm idealurile artei, — aceasta o face însăși arta fiecărei epoci — ci vrem să le înțelegem și să le explicăm, să comentăm însemnătatea lor pentru întregul progres spiritual și cultural al omenirii.

Vrem să ne explicăm, de exemplu, pentru ce evul mediu trebuia să aibă alte idealuri de artă decât lumea antică; din ce raporturi naționale, politice, religioase și sociale s-a produs acest ideal de artă, de ce arta modernă tinde spre o disoluție a formelor de artă serioasă, etc. Cu alte cuvinte, fenomenul transformării idealurilor de artă și al judecăților asupra gustului devine pentru noi însine obiect de cercetare și de înțelegere. Și de abia atunci înțelegem viața estetică a omenirii, când am înțeles acest întreg complex de condiții și cauze din care se produce neîncetata schimbare a vieții estetice: condițiile sociale și individuale, religioase și sociale, culturale și științifice.

Prin urmare și această obiecție adusă esteticii pornește dintr-o concepere incorectă a menirii ei.

Ceva asemănător se poate spune și despre evoluția gustului fiecărei persoane și despre opoziția dintre judecata estetică a cunoscătorilor de artă și a profanilor. Și aceasta devine pentru noi o problemă specială: problema culturii estetice. Estetica se întreabă: cum se face că prin cultura estetică judecata estetică și plăcerea sau

Scanned with OKEN Scanner

neplăcerea se schimbă ? Ea are să lămurească în special, dacă acesta e un fel de modificare a sentimentelor omului care se ocupă cu arta sau dacă se întemeiază pe o perfecționare a vederii și auzului sau pe o accentuare generală a receptivității estetice. Persoana cu cultură artistică vede sau aude la o operă de artă multe amănunte care de obicei scapă diletantului ? Sau această schimbare a judecății estetice se întemeiază poate pe faptul că persoana cu o cultură estetică vine la opera de artă cu cunoștințe mult mai speciale decât cea mai puțin cultă, cu cunoașterea tehnicii, cu cunoștințe istorice sau cunoștințe locale, care joacă un rol așa de mare în arta trecutului și în arta altor popoare ?

* *
*

În sfârșit esteticianul contestă cu hotărâre o afirmare în special favorită a profanului ; anume aceea că simțirea și judecata estetică «sunt pur individuale».

Deja Kant a susținut că asupra gustului se poate discuta.

Dar unde se discută, se presupune implicit că e posibilă și o înțelegere ; altfel, orice discuție ar fi fără sens. Și noi încercăm ocazional, în fața unei opere de artă, să convingem cu motive pe cel de altă părere decât noi. Aceasta dovedește însă că judecata estetică nu e de fapt pur individuală ; ea are numai un fel de valoare cu totul proprie. Unii esteticieni au exprimat aceasta astfel : judecata estetică are un caracter de pretenție (de pildă I. Cohn) ; noi pretindem ca judecata noastră, în care exprimăm o plăcere sau o neplăcere asupra unei opere de artă, să fie valabilă și pentru alții. Mie îmi pare, că în aprecierea estetică nu pretindem absolut nimic, ci facem judecata estetică dependentă de anumite condiții și presupuneri ; de aceea ea e o judecată condițională sau ipotetică. Aceste condiții și ipoteze nu le «pretindem», ci lăsăm cu totul nehotărît dacă cineva le împlinește. Ba, judecata estetică nu e nici măcar o judecată de pretenție, în sensul că noi am putea spune : *dacă* cineva îndeplinește anumite condiții, *trebuie* să judece în cutare fel : nu se întâmplă

astfel, fiindcă aceste condiții lasă încă destul joc consimțirii individuale. O asemenea judecată ipotetică se deosebește de «judecata de pretenție» prin faptul că ea admite oarecare valori numai absolut în genere, nu pretinde însă recunoașterea unei judecăți unice de detaliu.

Un exemplu ne va lămuri mai bine. Când spun ; un tablou sau o poemă, ca descrierea infernului a lui Dante, «e de mare valoare artistică», vreau să zic : orice persoană, care posedă într-o anumită măsură înțelegerea artistică și cultura estetică trebuie să recunoască valoarea artistică a acestor opere, — dar prin aceasta nu „pretind“ absolut deloc ca să aibă și o «anumită judecată estetică» asupra lor.

Cu toate acestea, îmi pare posibil ca, din contră, unele persoane să găsească asemena opere de artă mai mult înspăimîntătoare decât «frumoase» ; însă conținutul de opere de artă, îl va recunoaște în ele oricine posedă această presupusă măsură de înțelegere estetică.

Dar noi știm, în același timp, că nu împlinește oricine aceste presupuneri ; și estetica caută să arate aceste presupuneri și condiții, pe care trebuie să le îndeplinească persoanele spre a ajunge la acord în judecățile de valoare asupra operelor de artă. Astfel arată ea domeniul de valabilitate generală al judecăților estetice.

Cu aceasta am înlăturat obiecțiile cele mai esențiale contra unei estetici științifice și acum ușor putem determina menirea ei ; ea e următoarea : *a cerceta empiric realitățile vieții estetice — adică a le arăta, a le lămuri și a le înțelege din întregul complex de cauze, din care se produc, în special din cauzele individuale și generale.* Vrem ca, prin cercetări, nu ca legiuitori autoritari ai artei — să cunoaștem viața estetică a omului și să ne-o explicăm din cauzele și condițiile sale.

* *
*

În această formulare generală, menirea esteticii este foarte simplă ; totuși, ea are nevoie de o precizare mai amănunțită în mai multe privințe, deoarece și printre adepții esteticii concepută în acest fel, există încă mari

diferențe de păreri, mai ales asupra chestiunii cum trebuie conceput însuși domeniul de fapte al esteticii și cum se leagă în sine acest domeniu.

Înainte de toate, e vorba aici de o opoziție principală în această concepție : aceea dintre estetica psihologică și «obiectivă».

Noi văzurăm mai sus că, în genere, estetica are de tratat patru mari domenii de fapte :

1. Domeniul subiectiv al plăcerii, gustării și judecății estetice, prin urmare tot ce se petrece în persoana care privește sau concepe esteticul. Fiindcă în această cercetare asupra gustării, plăcerii, judecării, contemplării e vorba de procese pur psihice pe care esteticianul le poate trăi și observa la el însuși în conceperea unei opere de artă — o estetică care își ia ca punct de plecare această parte a cercetărilor noastre, sau chiar face din ea singurul domeniu de cercetare, va deveni cu necesitate o estetică psihologică. Aceasta e de fapt concepția esteticienilor psihologi ca Lipps, Volkelt, Külpe și a adepților lor. Pentru ei, estetica nu e altceva decât o psihologie a persoanei care gustă sau judecă esteticul (a «subiectului receptiv estetic»).

2. Al doilea mare domeniu al cercetării estetice este creația artistului, sau «arta» înțeleasă în sens «subiectiv» : activitatea artistică, din care face parte și munca în industria artistică.

Trebuie să ne îndoim de faptul dacă aceasta este încă de competența psihologilor, deoarece psihologia încetează acolo unde faptele de cercetat sunt condiționate tot așa de obiectiv ca și subiectiv. Creația artistică trebuie înțeleasă însă — după cum vom vedea — în așa măsură din condițiile obiective, încât această parte a esteticii trebuie socotită mai bine în latura obiectiv-subiectivă a realităților sale. Aceasta e necesar pentru că numai acel estetician poate cunoaște creația artistică prin observarea de sine, care ar fi însuși un artist universal. Se adaugă la aceasta faptul că explicarea creației artistice mai are nevoie de fasonarea amănunțită a unui material nepsihologic : a mijloacelor și materialelor de care e legată orice activitate artistică.

Scanned with OKEN Scanner

3. Al treilea mare domeniu al esteticii e arta în sens obiectiv : operele de artă care se află în fața simțurilor noastre, varietățile lor diferite ; legătura internă a artelor, așa numitul sistem al artelor, legile lor de stil, condițiile plăcerii artistice date prin calitățile lor. Ele constituie realitatea obiectivă a esteticii. Estetica are să privească arta din punct de vedere general, cum trebuie înțeleasă ca produs al creației artistice, cum ea trezește plăcerea și aprecierea estetică și ce însemnătate are ea în legătură cu toate străduințele umane. Aici, punctul de plecare îl formează cercetările pur obiective asupra artei, pe care esteticianul le urmărește din cele trei puncte de vedere amintite mai sus.

Astfel se naște o serie de cercetări estetico-științifice, după cum constată poetica estetică, producerea și efectul estetic al formelor poeziei ; teoria estetică asupra muzicii, care cercetează mijloacele muzicale în însemnătatea lor pentru activitatea artistului și pentru plăcerea estetică ; arhitehtonica, tehtonica (pentru industria artistică), tehnologia estetică a picturii și sculpturii.

4. În sfârșit, năzuința artistică a omului nu se mulțumește cu producerea operelor de artă izolate, ci caută să pătrundă întreaga noastră existență. Năzuim după o formă frumoasă a locuinței noastre, a îmbrăcămintii noastre, a moravurilor noastre, a relațiilor noastre, a conduitei noastre, a vorbirii noastre. Astfel se naște *cultura estetică* ca al patrulea mare domeniu de fapte al cercetării estetice.

Asupra acestora, esteticienii cercetării empirice sunt oarecum de acord ; cele mai mari deosebiri de păreri se arată însă cu privire la următoarele chestiuni : *a)* care din aceste domenii de fapte trebuie să formeze punctul de plecare al cercetărilor noastre ; care va forma prin urmare punctul de vedere conducător, din care vor trebui privite celelalte fapte, și singurul din care ar putea fi înțelese corect ?

Punctul nostru de plecare trebuie să fie în domeniul subiectiv al judecății estetice sau în cel obiectiv al artei și al culturii estetice ?

Scanned with OKEN Scanner

Şi apoi *b)* esteticienii discută care metodă de cercetare duce mai uşor la scop în estetică ; cea psihologică sau cea obiectivă ?

Aceste două întrebări natural că stau în strânsă legătură şi estetica dobândeşte un aspect cu totul diferit, devine chiar cu totul altă ştiinţă, după cum se îmbrăţişează un răspuns sau altul.

* *
*

Din aceste deosebiri de păreri se naşte în prezent contrastul cel mare între estetica psihologică şi cea obiectivă. Prima ia ca punct de plecare — ba câteodată ca singurul domeniu direct de cercetare al esteticianului — procesele petrecute în persoana care gustă şi apreciază esteticul ; de aici face parte analiza psihologică a plăcerii estetice, în special cercetarea judecăţilor şi sentimentelor estetice, cercetarea condiţiilor diferitelor feluri de impresii estetice (ca determinarea frumosului, a sublimului, a tragicului, a comicului, după latura sa subiectivă). Întreaga estetică devine în acest caz *o ramură* a psihologiei ; ea e în fond psihologia plăcerii estetice.

Estetica obiectivă porneşte din contră de la artă (de la activitatea artistică şi de la opera de artă) ; ea vrea să lămurească înainte de toate lumea artelor — ca de exemplu cum se nasc operele de artă, din ce concurs de cauze de natură individuală şi supraindividuală se pot explica şi înţelege calităţile operelor de artă produse de diferite persoane, în diferite timpuri şi de diferite popoare (diferite rase, diferite perioade culturale). Mai departe, ea vrea să stabilească ce calităţi fac ca o operă de artă să fie de mare valoare artistică sau lipsită de această valoare, şi, în ceea ce priveşte plăcerea estetică, vrea să explice mai ales pe ce se întemeiază aceasta şi de ce natură e mecanismul său psihologic.

Ambele puncte de vedere pot fi îmbrăţişate de unii ca formând propriul domeniu al esteticii, însă contra ambelor se pot face importante obiecţii.

Scanned with OKEN Scanner

Fiecare din aceste puncte de vedere înseamnă o unilateralitate care nu poate fi legitimă pentru menirea întreagă a esteticii. Esteticienii psihologiști (ca Volkelt, Th. Lipps, Witasek, Külpe) se întemeiază în principal pe două motive :

1. Procesele psihice petrecute în subiectul, care gustă și apreciază esteticul sunt singura realitate pe care esteticianul o poate privi direct în sine însuși și pe care o poate cerceta într-o anumită artă fără cunoștințe speciale. Tocmai de aceea ele trebuie să fie propriul domeniu al cercetătorului, al savantului, care nu poate fi totdeauna artist. Ceea ce se petrece în mine, când gust o operă de artă sau o impresie a naturii, punctele de sprijin, cauzele și motivele judecăților mele, în care se exprimă aprobarea sau dezaprobarea mea estetică — acestea toate le pot observa complet la mine — și tot așa pot stabili sistematic conținutul, sensul propriu al propriilor mele judecăți estetice, de aprobare sau dezaprobare prin observare directă. Pe scurt, acest domeniu psihologic subiectiv al plăcerii și judecății estetice e accesibil în orice timp cercetării mele directe.

Din contră, arta presupune cunoștințe speciale, pe care esteticianul nu le dobândește totdeauna, ba un oarecare estetician însemnat s-a arătat cu totul nepriceput pentru unele domenii de artă ; astfel Fr. Th. Vischer a trebuit să lase a i se scrie de către Carol Köstlin partea de estetică privitoare la muzică a operei sale principale.

2. De asemenea, ceea ce se cercetează de estetica psihologică este, după părerea esteticienilor psihologiști, centrul întregii estetici, deoarece toată cunoștința noastră estetică trebuie să se producă în genere pe baza gustării operei de artă. În ea se află baza pentru dobândirea judecăților și noțiunilor estetice și în sistemul noțiunilor și judecăților estetice constă în definitiv întreaga construcție a esteticii științifice.

Numai că în contra acestei estetici pur psihologice se pot ridica de asemenea însemnate obiecții. a) Estetica psihologică întreprinde pe domeniul cercetării estetice o restrângere cu totul arbitrară, când vrea să cerceteze

numai subiectul, care gustă esteticul (și eventual activitatea artistului și produsul ei drept cauză a gustării estetice).

Nici o estetică nu trebuie să renunțe la tratarea artei și a legilor stilului fiecărei arte, căci ce e o estetică, care renunță la cercetarea directă a artei ? Aceasta însă n-o poate face estetica psihologică pentru că arta este o realitate obiectivă și nu un proces psihologic.

b. Psihologia n-ajunge niciodată să cerceteze gustarea estetică până la epuizare, fiindcă gustarea și judecata estetică nu e dependentă numai de cauzele psihologice generale, adică de legile generale ale sentimentului sau de motivele generale de judecată, ci depinde de calități anume determinate ale operei de artă și de activitatea și putința artistului pe care-l vedem și auzim vorbindu-ne din opera sa.

Aceste calități ale operei de artă și această cunoaștere a activității artistului cer însă o cercetare obiectivă de sine stătătoare, care nu poate fi făcută deloc cu mijloacele psihologice.

La ce fel de cercetare nefirească poate ajunge esteticianul psihologist, se vede din concepția de odinioară a lui Küple, după care opera de artă trebuie să fie luată în considerație pentru estetician numai ca suma excitărilor directe și artistul ca suma excitărilor indirecte pentru plăcerea estetică. În acest chip, natural că nu ne putem da seama nici de artă nici de artist, deoarece însemnătatea lor nu se determină prin faptul că există excitări pentru plăcerea noastră, — și valorile estetice n-atârnă deloc numai de faptul că ne plac operele de artă ci și de ceea ce înseamnă ele pentru artist și de ceea ce sunt și în ansamblul culturii umane.

Pe scurt, estetica psihologică poate duce numai la o cercetare unilaterală și insuficientă a artei și artistului.

Însă și estetica pur obiectivă, care vrea să se dispenseze cu totul de psihologie, nu este suficientă, deoarece ea este în pericol de a deveni pură știință a artei și de a se pierde fie în cercetări istorice și genetice despre artă și cultură, care nu mai aparțin esteticii (ca Grosse și finlandezul Hirn), fie în cercetări despre tehnică și mate-

Scanned with OKEN Scanner

rialul de artă sau despre formele de artă speciale, fără ca să se examineze însemnătatea estetică a acestora (ca de exemplu Gottfried Semper). Atunci estetica devine o serie de științe speciale despre artă, ca ritmica specială sau teoria armoniei, poetica, teoria culorilor și altele din acestea.

Pe scurt, ambele puncte de vedere sunt unilateralități, care nu se pot susține și care amenință cu pericolul de a se pierde estetica în alte științe ; estetica psihologică în psihologia generală a sentimentului și a judecății și estetica obiectivă în științe speciale despre artă.

Cum ne putem decide acum în această opoziție de concepții ? Evident că trebuie să alegem un punct de plecare și o metodă care să cuprindă pe cât e posibil ambele laturi ale domeniului de viață estetică : latura subiectiv-psihologică a subiectului care gustă esteticul și realitatea obiectivă a artei. Asemenea științe, care au de-a face în același timp cu o realitate subiectivă și obiectivă și cu viața născută din cooperarea lumii interne și externe le numesc în genere *științele culturii*.

Acest punct de plecare îl găsim însă într-o știință empirică cum e estetica numai dacă urmăm și în știință raportul real de dependență din viață. Raportul real de dependență este însă următorul : arta premerge (în timp și cauzal), gustarea și plăcerea estetică urmează. Mai întâi trebuie să existe opere de artă ; de abia atunci poate avea loc gustarea și judecare artei și caracterul propriu al proceselor psihice de gustare și plăcere estetică trebuie să fie condiționat prin natura operelor de artă ca și prin cauzele lor specifice. Plăcerea estetică în nici un chip nu poate fi însă motivul determinant al operei de artă, deoarece la primele creații de artă ale omului primitiv, ca și la ale copilului și la ale începătorului în artă, opera de artă încă nu există, și vom vedea că motivele elementare ale creației artistice sunt cu totul altele decât plăcerea estetică.

Acestea sunt, caracterizându-le corect, faptele genetice. La copil vedem cum creația artistică premerge mult înțelegerii estetice ; copilul desenează foarte devreme și cu însuflețire cele mai grele teme, (deja din al

Scanned with OKEN Scanner

5—7-lea an al vieții) însă de abia de la al 13—14-lea an al vieții vedem producându-se cu încetul judecata sa estetică, care se dezvoltă numai sub influența netăgăduită a activității artistice.

Probabil că tot așa se întâmplă și în dezvoltarea omenirii. Omul primitiv creează adevărate opere de artă (să ne gândim la arta locuitorilor din Noua Zeelandă sau a negrilor din Benin) însă judecata sa estetică stă pe o treaptă foarte inferioară. Și în ce privește omul preistoric, el era în stare să execute cele mai caracteristice desene și sculpturi, însă, după dezvoltarea sa spirituală generală, cu greu putem presupune la el o judecată estetică superioară.

Acesta e prin urmare mersul natural : judecata estetică urmează artei și creației artistice ; de aceea și în estetică trebuie să punem întîi cercetarea artei. Ea trebuie să formeze punctul de plecare și central al întregii estetici și trebuie să privim ca având o deosebită valoare, din punct de vedere estetic, tocmai ceea ce avem să concepem ca promovând și accentuând arta. Arta are însă o latură subiectivă și una obiectivă, fiindcă este creația artistică și lumea operelor de artă ; prin urmare estetica cere și o unificare a ambelor metode de cercetare, metoda psihologică și cea obiectivă științifică a artei, și punctul de vedere hotărîtor cu privire la faptul când și în ce sens are să intervină o metodă sau alta, și cum trebuie să coopereze ele, ni-l dau exclusiv motivele creației artistice fiindcă ele sunt singura realitate, din care a pornit întreaga latură artistică a vieții noastre, inclusiv judecățile estetice și gustarea estetică. Prin urmare, unde avem să cercetăm, din acest punct de vedere, latura subiectivă a domeniului de viață estetică, facem o estetică mai ales psihologică ; unde e vorba însă de a cerceta condiționarea sa prin arta și raporturile vieții, în care se naște arta, facem mai mult o estetică orientată obiectiv.

Va fi una din principalele meniri ale explicațiilor ce urmează aici de a arăta că, de fapt, plecând de la acest punct de vedere putem căpăta *un sistem* de cunoștințe estetice. Pe lângă aceasta, se va arăta că trebuie să ex-

Scanned with OKEN Scanner

plicăm totdeauna operele de artă, direcțiile și caracterele de artă ale unei epoci, din cooperarea cauzelor subiective și obiective, în special, pe de o parte din motivele creației artistice și din individualitatea artistului și pe de altă parte din legile de stil, la care se adaugă încă influențele externe, de care iarăși depinde dezvoltarea artei.

Tot așa avem să arătăm cum se explică gustarea, plăcerea și judecata estetică numai din natura operei de artă, la care se referă, în cooperarea sa cu condițiile psihologice ale plăcerii estetice. Mai general spus, cele patru domenii ale vieții estetice delimitate de noi mai sus, găsesc explicarea lor unitară, în cele din urmă, numai în ideea de cooperare a motivelor subiective ale creației și gustării artistice și a tuturor condițiilor sale externe, — printre acestea aflându-se iarăși ceea ce e primar și determinant în motivele creației artistice și în raporturile externe, de care are să țină seama activitatea artistică.

De aceea începem cercetarea noastră estetică cu problemele creației artistice și trebuie să încercăm a arăta cum ele se pot explica parte din motivele generale și individuale ale artistului, parte din raporturile obiective ale artei însăși și din condițiile externe ale realizării ei.

II. Activitatea artistică și metodele de cercetare a ei

Prima noastră temă este prin urmare cercetarea activității artistice sau a problemei creației artistice; prin aceasta avem să înțelegem orice fel de activitate de producție artistică.

Aici trebuie să tratăm întâi chestiunea dacă o activitate, care e așa de complicată și care poartă un caracter așa de personal și individual, e accesibilă, în genere, unei cercetări științifice în sens strict. Aceasta s-a contestat adeseori, și de aceea trebuie să ne îndreptăm mai întâi spre metodele cu care se poate face accesibilă cercetării științifice o activitate așa de particulară, cum e a artistului.

Scanned with OKEN Scanner

Asemenea metode sunt destul de numeroase și e important chiar pentru înțelegerea efectivă a chestiunilor cu care avem de a face în expunerile următoare ca să ne clarificăm asupra naturii lor.

1. Prima și cea mai importantă metodă — fiindcă de cele mai multe ori e și cea mai autentică — pentru cercetarea creației artistice e adunarea și comentarea propriilor spuse și propriilor mărturii ale artiștilor despre activitatea lor înșiși.

Posedăm un material extraordinar de bogat cuprinzând spusele artiștilor despre ei înșiși, despre motivele creației lor, despre nașterea internă treptată a operei de artă, despre lupta cu materialul etc.

Prin urmare, deși dotația artistică e potrivnică în genere reflecției științifice, cum am văzut deja, foarte mulți artiști au simțit totuși nevoia de a se exprima ocazional asupra creației lor artistice, asupra prilejurilor și îndemnurilor din afară, care au devenit hotărâtoare pentru ei în viață, asupra mersului în executarea operelor lor ca și asupra scopurilor și principiilor creației lor.

Ba, s-ar putea crede chiar că acest material ar trebui să formeze în chipul cel mai fericit singurul izvor pentru esteticieni; însă, oricât de importante ar fi pentru noi spusele artiștilor, totuși nu ne putem sprijini în nici un caz numai pe ele, pentru că utilizarea științifică a acestui material original e supusă de asemenea multor restricții și obiecții.

Căci, pe de o parte, spusele artiștilor ne lasă în completă încurcătură în anumite probleme, fiind cu totul neîndestulătoare mărturisirile privitoare la timpurile mai vechi și la popoarele și culturile străine; iar unele ciudate și însemnate personalități artistice nu ne-au lăsat nici o însemnare despre ele însele.

De exemplu artiștii antichității au stabilit anumite norme, cum sunt cele pentru construirea tragediei sau canonul formelor, măsura pentru sculptor, etc., însă mersul creației lor rămâne complet în întuneric. Numai ici și colo avem câteva indicații despre fantezia creatoare sau despre impresia sublimului, care poartă însă mai mult caracterul de reguli generale decât acela de experiențe in-

Scanned with OKEN Scanner

dividuale ale artistului. De abia cu epoca Renașterii în Italia și Germania începe reflexia estetică a artiștilor asupra lor înșiși și avem importante declarații de la Leonardo da Vinci, L. Battista Alberti, Cennino Cennini, Benvenuto Cellini și Michelangelo despre propria lor creație ; în Germanïa, aceste însemnări încep cu Albrecht Dürer, însă de abia în ultimile două secole declarațiile artiștilor despre motivele și creația lor iau o întindere mai mare. Prin urmare, prin automărturiile artiștilor suntem reduși de fapt la timpul mai nou ; e îndoielnic însă dacă aceste mărturisiri sunt hotărâtoare pentru creația artistică în genere, deoarece în elè ne apare numai arta ca o evoluție superioară a unei anumite epoci culturale.

A doua importantă restricție în utilizarea științifică a spuselor artiștilor se desprinde din faptul că aceste automărturii natural că nu pot fi totdeauna vrednice de crezut, și aceasta se întâmplă în două sensuri : pe de o parte, se pot cuprinde în ele prejudecăți individuale, înclinații și aversiuni, preferințe pentru anumite direcții de artă și unilateralități ale gustului ; apoi artiștii, de cele mai multe ori, nu sunt instruiți științific îndeajuns, spre a lăsa să se cunoască lămurit despre ce fel de motive sau chiar despre ce procese sufletești e vorba la ei în fiecare caz izolat. Aceasta se întâmplă în special, atunci când un artist nu se mulțumește să scrie pur și simplu observațiile și experiențele sale, ci caută să dea în același timp și explicații teoretice asupra propriei sale creații. Din când în când, un artist încearcă intenționat să schițeze despre sine, o imagine ideală a cărei utilizare științifică e grea în acest caz, cum s-a întâmplat cu Goethe în „Dichtung und Wahrheit".

Cu toate aceste obiecții însă, în automărturiile artiștilor, se află materialul cel mai important pentru înțelegerea creației artistice. Trebuie să utilizăm aceste mărturii numai cu oarecare critică, controlându-le, înainte de toate, în operele artiștilor înșiși.

Numărul artiștilor, cărora le datorăm mărturisiri importante despre creația lor, a devenit extraordinar de mare în ultimele secole. Amintesc numai de însemnările

Scanned with OKEN Scanner

extrem de interesante și importante ale lui Richard Wagner, Gustav Freytag, Hebbel, Otto Ludwig, Friedrich Pecht, Anselm Feuerbach și din timpurile mai noi, de relatările lui Gogh, Rodin, Max Liebermann, Klinger și alții.

* * *

2. Această metodă de a folosi mărturiile artiștilor are necontenit nevoie, după observațiile precedente, de o a doua metodă specială ajutătoare, care a fost creată abia de curând, anume de instituirea de anchete numită și metoda chestionarelor.

Stabilim chestionare, în care sunt formulate precis punctele izolate, de a căror dovadă depinde înțelegerea creației artistice, și le trimitem cât mai multor artiști posibil, spre a obține lămuriri de la ei.

Prin acestea, provocăm pe artiști la mărturisiri despre ei înșiși. Astfel au instituit Hugo Riemann, Dr. Chrzyzanowski și eu însumi o anchetă asupra creației muzicale și asupra tipurilor de expresie muzicală.

Metoda chestionarelor are valoare în special pentru faptul că prin întrebări se pot căpăta lămuriri și despre motivele creației artistice.

* * *

3. A treia metodă, foarte rodnică pentru cercetarea creației artistice, e metoda biografică. Ea poate servi în același timp și la controlul mărturiilor artiștilor. În biografiile marilor artiști se află o comoară, în parte încă necercetată, de interesante comunicări despre caracterul lor artistic, despre scopurile artei, despre evoluția fiecărui artist și despre procesele sufletești ale creației însăși.

* * *

4. O a patra metodă ne conduce în principal la înțelegerea caracterului individual al artiștilor. Este analiza psihologică a propriilor lor opere, din punctul de vedere

Scanned with OKEN Scanner

al mijloacelor cu care a lucrat artistul, spre a exprima caracterul său, spre a realiza anumite efecte estetice și spre a înfățișa în opera însăși caracterul individual al dotației sale. (Această analiză este iarăși o analiză subiectivă și obiectivă în același timp).

Operele unui artist sunt dovezile cele mai obiective și întrucâtva cele mai sigure pentru scopurile sale, pentru puterea sa, pentru mijloacele creației sale și pentru caracterul artistic, care se exprimă în toate.

O metodă care-și propune această menire în chip foarte precis este psihografia, abia de curând creată, sau analiza psihografică a operelor unui artist.

Psihografie înseamnă propriu zis descrierea sufletului și ea nu se întinde de loc numai asupra operelor unei persoane, ci ia în considerație și împrejurările sale de viață, propriile mărturisiri, și altele. Însă, pentru estetica creației artistice, intră în considerație în principal psihografia ca analiză psihografică a operelor artistului (firește, în nici un caz în mod exclusiv). Stabilirea completă a unui sistem de calități ale unei persoane și a tuturor împrejurărilor, de care ele atârnă, o numim psihograma acestei persoane.

Această metodă este întrucâtva aridă și obositoare în sine, însă rezultatele ei sunt adeseori foarte interesante. Ea constă în faptul că se analizează și se cercetează operele complete ale unui artist, după calitățile psihice determinante ale autorului care se arată în ele și că se stabilește apoi o statistică a prezenței unor asemenea calități. Operele unui poet sunt cercetate, de exemplu, în sensul dacă el lucrează mai mult cu reprezentări intuitive și plastice, sau mai mult cu vorbe neintuitive și abstracte.

Primele lasă să se conchidă asupra existenței unei fantezii vii, bogată în imagini concrete, intuitive ; cele de al doilea lasă să se conchidă mai mult asupra existenței unui caracter abstract al fanteziei, care lucrează cu trăsături tipice și generale sau chiar asupra existenței unei dotații pur verbale.

Sau stabilim prin statistica comparativă, cum adesea la unii poeți apar anumite feluri de expresii figurate, —

de exemplu cele împrumutate din domeniul percepțiilor de vedere sau de auz ; atunci se arată că un poet e dotat exclusiv vizual (optic), pentru că fantezia sa lucrează de preferință cu imagini de vedere, pe când un altul lucrează mai mult cu imagini auditive, (cu reprezentări auzite în interiorul său) și că de aceea el aparține unui tip de fantezie acustic. Unui al treilea poate că îi stau la dispoziție în același mod ambele domenii de simțuri : el are fantezia mai variată, mai intuitivă sensibil.

Aceasta este iarăși de mare însemnătate pentru felul dispoziției, care predomină în operele poetului. Poetul dotat mai ales vizual, de exemplu, va fi capabil mai mult pentru poezia narativă, pentru epopee și baladă, cel dotat mai ales acustic, pentru lirică, și astfel, corespunzător acestora, se împarte diferit și dispoziția epică sau lirică, în tipuri individuale de poeți.

În acest mod, în ultimii ani, numeroase studii psihografice ne-au apropiat mai mult de particularitățile artistice și de caracterul creației artistice. Astfel Karl Gross, în Tübingen, și adepții săi, au cercetat tipul de fantezie al lui Schiller, Goethe, Shakespeare și Richard Wagner.

Se arată prin aceasta, de exemplu că Schiller lucra în tinerețea sa cu imagini intuitive optice mult mai mult decât tânărul Goethe ; că Wagner lucra cu reprezentări intuitive mai variate decât Goethe și altele. Tot așa s-a cercetat comparativ vocabularul poeților, și cu aceasta dotația lor de vorbire. Așa se arată că Shakespeare dispune în mediu de 16.000 cuvinte ; din contră, Milton numai cam de jumătate din această sumă. Natural că aceasta e numai o mică parte din analiza completă a caracterului și creației artistice ; ea poate fi însă importantă în înțelegerea totului.

Foarte bune analize psihografice de personalități de artiști complete găsim la Margis, despre E. T. A. Hoffmann, la Karl Schaefer despre Hoffmann ; în același mod, a fost cercetat Schumann de Katz, Konrad Ferd. Meyer de Sadger.

Scanned with OKEN Scanner

*
* *

5. La psihografie se adaugă patografia, adică analiza sistematică a trăsăturilor bolnăvicioase sau anormale ale unui artist. Ea poate să ne dezlege în special importanta întrebare, în ce măsură merge paralel genialitatea artistică cu trăsăturile bolnăvicioase sau anormale ale unui spirit. E o chestiune cunoscută și mult discutată aceea a măsurii în care se atinge geniul cu nebunia, în ce măsură omul genial arată și trebuie să arate trăsături patologice și în ce măsură nebunia poate dezvolta trăsături geniale.

Lombroso, patologul italian, a pus în discuție această chestiune prin scrierea sa «Geniu și Nebunie»; Dilthey discută chestiunea: ce trăsături comune au «puterea de închipuire poetică și nebunia».

Din îndemnuri de acest fel se dezvoltă o literatură patografică asupra artiștilor mari, care adesea merge prea departe în cercetarea trăsăturilor patologice.

În special medicul de nervi saxon P. I. Möbius a cercetat, cu privire la caracterele bolnăvicioase, pe poeții și filosofii mari: Goethe, Schopenhauer, Rousseau, Scheffel și Nietzsche, și e fără îndoială surprinzător cât de multe calități ale acestor oameni se pot interpreta ca bolnăvicioase; însă tocmai Möbius s-a ridicat până la ideea exagerată că lucrările spirituale supranormale se ridică totdeauna pe o încordare bolnăvicioasă, și pe cultivarea unilaterală a dispozițiilor spirituale. Dacă aceasta e corect nu vrem să discutăm acum; neîndoielnic însă că e în natura activității geniale de a încorda forțele omului peste măsura normală și de mai multe ori în direcție cu totul unilaterală și că prin aceasta se atinge ușor limita patologicului.

Menționez încă vreo câteva din aceste patografii: Paul Albrecht despre Fritz Reuter, E. Ebstein despre Grabbe, Hellpach despre Konrad Ferd. Meyer, Lombard și Lagriffe despre Maupassant, Sadger despre Lenau și Konrad F. Meyer, Segaloff despre Dostoievski, Pascal despre Schumann, etc. Din însăși această enumerare se

vede cât material există de fapt în cercetarea patologică a artiștilor.

Exemplele pot arăta că întreaga psihologie prezentă a dotației și a degenerărilor ei bolnăvicioase se poate aplica la înțelegerea artistului.

* * *

6. Pe un alt domeniu ne conduce o a șasea metodă, care mult timp nu s-a crezut posibilă în estetică : e analiza experimentală a creației și a dotației artistice, analiză făcută cu mijloacele și metodele psihologiei experimentale. S-a încercat să se cerceteze cu mijloacele experimentale atât dotația particulară a artistului, cât și activitatea creației sale însăși. Spre a explica aceasta, trebuie să încep ceva mai de departe. Psihologia de astăzi datorește cele mai mari progrese ale ei aplicării experimentului la fenomenele spirituale și noi am format absolut special și o psihologie experimentală a diferențelor individuale ale oamenilor, o psihologie individuală experimentală ; în aceasta căutăm să determinăm prin comparație deosebirile individuale dintre oameni (pe cât posibil numeric) și să le dovedim experimental ; și nimic nu ne stă în cale ca să cercetăm experimental și individualitățile artiștilor în acest chip, ca de exemplu, tipul lor de reprezentări, caracterul lor particular de fantezie, exactitatea reprezentărilor amintirii lor, mărimea memoriei muzicale, a memoriei culorilor, felul observării lor — dacă aceasta e mai mult conștientă sau mai mult neintenționată — dacă artiștii întrec prin memoria lor despre tonuri, culori și forme media oamenilor etc.

Fără îndoială, că activitatea artistică creatoare practicată greu se va lăsa să devină vreodată obiect de experiment (cel puțin nu în toată întinderea sa și în desfășurarea sa concretă) însă putem să ne clarificăm prin ajutorul experimentului analizator bazele psihologice și activitatea acestora și să cercetăm condițiile ei.

Un exemplu poate să ne lămurească mai bine.

Scanned with OKEN Scanner

O deosebire fundamentală în activitatea fiecărui pictor și sculptor e aceea că unii — acei orientați mai mult naturalist — pornesc de la redarea amănuntelor (câteodată chiar a elementelor de cea mai avansată minuțiozitate) și de la înfățișarea în tablou și sculptură a ceea ce e pur individual, alții pornesc de la prelucrarea tipicului (sau ceea ce nu e tot una) chiar a specificului speciei.

Acum se poate pune întrebarea: este aceasta o deosebire a dotației artistice totale și a direcției de interes sau numai a modului de observare și a tehnicii?

Putem lăsa, de exemplu diferiți desenatori, la care se găsește această deosebire, să deseneze în condiții schimbate: o dată având obiectul în față, altă dată din memorie; o dată la o așa depărtare încât obiectul să apară cât mai clar posibil — și toate amănuntele să fie destul de vizibile, — altă dată la o depărtare de obiect, încât de abia să fie vizibile trăsăturile principale.

Putem stabili apoi dacă fiecare desenator rămâne credincios cu toate aceste schimbări manierelor sale sau dacă își schimbă aceste maniere.

De exemplu când un pictor dă «detalii» ar picta obiectele văzute din mare depărtare tot ca și pictorul «tipicului», ar trebui să conchidem că această manieră a sa e mai mult o deprindere artistică decât o dispoziție înnăscută. Din contră, dacă el păstrează maniera detaliului în toate împrejurările (de exemplu prin aceea că el adaugă detalii obiectului văzut din depărtare), trebuie să o privim ca pe o dispoziție.

Astfel se poate cerceta experimental prin urmare în oarecare măsură și procesul psihic general, mersul activității creației artistice însăși.

*
* *

7. O a șaptea metodă, care în realitate e o grupă de metode pentru cercetarea creației artistice, o putem denumi, cu numele puțin cam nedeterminat poate, «de metoda științelor naturale». Ea se naște din cooperarea mai mult sau mai puțin intimă a trei cercetări, pe care de

abia estetica cea mai modernă le-a creat. Este metoda comparativă istoric-evolutivă, metoda biologică și apoi metoda etnologică sau utilizarea materialului etnologic și de psihologia popoarelor, pentru luminarea problemelor de creație ale artei.

Natural că sunt iarăși cu totul alte chestiuni și probleme la dezlegarea cărora ne duc aceste metode.

Estetica istoric-evolotivă încearcă în genere să privească arta și creația artei, deci arta superioară din timpul nostru și din perioada de evoluție prezentă, din puncte de vedere cu totul noi și să explice multe părți din ea prin comparația artei noastre de o dezvoltare superioară cu stadiile artei inferioare, simple, adică cu stadiile primitive și originare ale artei.

O asemenea reîntoarcere comparativă la ceea ce e originar, la ceea ce e mai vechi și mai simplu în artă, poate deveni instructivă în multe privințe pentru înțelegerea artei noastre. Ne readuce în conștiință calitățile artei noastre și motivele creației artistice, care au dispărut din conștiința noastră, am putea zice, prin faptul că se presupun de la sine înțelese.

Ea ne arată de exemplu motivele originare ale creației artistice ; erau ele pur estetice sau practice, ca de exemplu pur sociale, cum s-a admis de Guyau ? Trebuie să conchidem din aceasta că și azi încă cooperează mai mult sau mai puțin motive sociale la activitatea artistică ?

În orice caz, avem perspectiva sigură, că în acest mod natura particulară și conținutul acestor motive se poate cunoaște în genere.

Tot așa putem stabili, dacă există o singură „artă originară“ din care s-au dezvoltat toate celelalte arte sau dacă toate artele apar simultan de la început cu caracterul lor particular ; dacă există oarecare forme fundamentale sau forme originare înlăuntrul fiecărei arte, dacă anumite raporturi estetice generale au găsit o recunoaștere generală, etc.

Astfel cunoaștem de exemplu din înfățișarea comparativă a începuturilor construirii casei la oamenii primitivi și la începuturile culturii, părțile constitutive fundamen-

Scanned with OKEN Scanner

tale artistice ale casei și motivele originare ale construirii ei ; motivele originare ale îmbrăcămințiî (practice și estetice), pe care ni le-a dezvăluit Selenka, prin cercetări pline de spirit ; motivele fundamentale practice și estetice la confecționarea instrumentelor și armelor. Din acestea, vedem apoi că înlăuntrul artelor plastice premerge plastica și anume plastica rotundă propriu zisă iar nu desenul, cum se credea înnainte. Omul preistoric exercita prima sa activitate artistică în înfățișarea de animale și oameni cu figuri rotunde de piatră, lemn și os.

Vedem apoi că plăcerea de simetrie și de proporții determinate sau de echivalentele simetriei, de înșirarea motivelor simple, ca linii și colțuri, de repetarea ritmică a motivelor, de ritmul mișcărilor, sunt fenomene estetice fundamentale care se regăsesc la toate popoarele și în toate timpurile și care de aceea trebuiesc privite ca fenomene elementare reale ale vieții estetice.

În general, metoda etnologică evolutiv istorică a apucat următoarele căi : se cercetează activitatea artistică a omului preistoric (vezi lucrările de Verworn) și se compară astfel activitatea artistică a popoarelor în stare naturală de azi, cu privire la motivele și formele ei, la naș-terea acestor forme și la raporturile fundamentale estetice care le stăpânesc. Se compară apoi cu aceasta activitatea artistică a copilului în diferitele ei stadii de evoluție.

E cunoscut că după „legea biogenetică“ stabilită de Haeckel trebuie să existe un paralelism între dezvoltarea copilului și aceea a rasei umane, sau așa numita ontogeneză sau filogeneză, un paralelism, care, înlăuntrul artei, se potrivește prea puțin.

Și acest fapt e în oarecare privință instructiv. Așa de exemplu la copil creația artistică premerge cu totul înțelegerii artei, după cum am menționat deja, și pare că și la copil ca și la omenire, arta plastică se dezvoltă mai devreme ca arta de a desena, și chiar obiectele preferate sunt în amândouă cazurile aceleași : anume omul și animalul.

III. Analiza creației artistice

Ne întoarcem acum la aplicarea acestor metode la prima noastră problemă, la latura subiectivă a artei sau la reația artistului, mai general spus, la activitatea artistică în genere.

Dacă vrem să cunoaștem complet o oarecare activitate a spiritului uman și să învățăm a o înțelege, trebuie să ne îndreptăm privirea totdeauna asupra a trei puncte principale, din care se pot lămuri apoi toate celelalte :

1. Asupra motivelor, în sensul cel mai larg al cuvântului, din care pornește această activitate. Înțeleg prin motive atât cauzale subiective, care apar în conștiința omului (în cazul nostru în conștiința artistului) cât și totalitatea cauzelor și prilejurilor acțiunii sale.

2. Trebuie să descompunem activitatea în activitățile sale parțiale sau în procesele parțiale din care se compune ea. Fiecare activitate umană, așa cum ne apare în experiență, e ceva complex sau compus, ba ea este compusă adesea într-un mod foarte complicat, din activități izolate. Așa, creația artistică constă în orice caz din activitățile de observare, simțire și trăire, tendință de exprimare a ceea ce artistul a trăit și din înfățișarea și executarea propriu zisă a operei de artă.

Prin această descompunere a activității complexe a artistului, în procesele ei parțiale, învățăm să cunoaștem cu deamănuntul activitatea artistului.

3. Avem să stabilim aptitudinile pe care le presupune activitatea cercetată de noi prin urmare, în cazul nostru, aptitudinile artistice pe care trebuie să le aibă artistul în genere, și apoi pe acelea care sunt necesare înlăuntrul fiecărei arte în special.

Din aceste trei puncte de vedere principale vrem să privim acum și activitatea artistului : cercetăm motivele ei, activitățile ei parțiale și aptitudinile necesare la creația artistică.

Completa însemnătate a acestor trei cercetări va apare abia când ne vom ocupa cu arta însăși ; atunci se poate vedea cum toate direcțiile în artă, curentele, școlile și

punctele de vedere
din faptul că un
junge la predomin
resul pentru obiec
interesul de expri
etc. Așa de exemp
ții ale artei moder
de creație artistic
ponderență cu tot
naște o direcție d
minantă a unei
racterul particula
gustul artiștilor u

Când punem
creația artistică,
orice activitate a
tive cu totul dife
personale (mai p
răși acelea, care
puțin clar în con
parte depind cu
litatea și caracter
de exemplu, deos
multe interese pe
(ca Adolph Menze
Cornelius) sau p
(ca Gabriel Max).

Pe lângă aces
rează și motive
putem caracteriza
sonale.

Așa de exemp
vrea, e influențat
său ; el are, prin
și calități națio
și influențat de

Scanned with OKEN Scanner

punctele de vedere artistice pot fi explicate în principal din faptul că un motiv sau altul de creaţie artistică ajunge la predominare unilaterală, — ca de exemplu interesul pentru obiect şi redresarea sa fidelă sau din contră interesul de exprimare pură a întâmplărilor trăite intern, etc. Aşa de exemplu vom înţelege şi cele mai multe direcţii ale artei moderne, dacă dovedim cum un singur motiv de creaţie artistică, justificat în sine, ajunge la o preponderenţă cu totul unilaterală ; sau putem arăta cum se naşte o direcţie de artă prin faptul că influenţa predominantă a unei singure individualităţi artistice şi caracterul particular al dotaţiei ei divine hotărîtor pentru gustul artiştilor unei întregi epoci.

I.

Când punem întîi întrebarea, din ce motive porneşte creaţia artistică, estetica evolutiv istorică ne arată că la orice activitate artistică cooperează două feluri de motive cu totul diferite. Pe unele le putem numi motive personale (mai puţin bine individuale), acestea sunt iarăşi acelea, care pe de o parte apar mai mult sau mai puţin clar în conştiinţa fiecărui artist şi care pe de altă parte depind cu totul de personalitatea sa, de individualitatea şi caracterul său propriu. Din acestea face parte, de exemplu, deosebirea de motive, dacă artistul are mai multe interese pentru redarea caracteristică a obiectului, (ca Adolph Menzer) sau pentru redarea de idei (ca Peter Cornelius) sau pentru dispoziţiile romantice şi mistice (ca Gabriel Max).

Pe lângă acestea, în orice activitate artistică cooperează şi motive în sensul larg al cuvântului, pe care le putem caracteriza ca motive nepersonale sau extrapersonale.

Aşa de exemplu, fiecare artist, fără să ştie şi fără să vrea, e influenţat şi purtat de gustul timpului şi poporului său ; el are, prin urmare, în afară de calităţile personale şi calităţi naţionale şi condiţionate de timp ; el e purtat şi influenţat de întreaga tendinţă culturală a timpului

său și nu rareori chiar de modă ; și tocmai aprigii și zoriții, în aparență cei mai originali și mai individuali, și reformatorii de artă sunt adesea artiștii care depind cel mai mult de timp și modă, cum sunt expresioniștii noștri moderni, care datoresc toată vaza lor unui gust al modei.

Aceste motive nepersonale sau extrapersonale ale creației artistice le recunoaștem mai limpede, dacă comparăm arta prezentului cu idealurile de artă ale timpurilor trecute.

În Evul Mediu, de exemplu, motivele sociale și extrapersonale erau mult mai puternice decât cele individuale : obiecte bisericești și motive politice și dogmatice dominau pictura, în centrul căreia sta imaginea altarului, și care se orienta necontenit după interesele credincioșilor. În arta indiană, japoneză și chineză predomină încă și azi în mare măsură influențele generale ale vieții de stat și ale religiei budiste și, înainte de a pătrunde influența europeană, ele determinau concepția generală de stil și legile stilului.

Individualitatea artistului trecea înapoia principiilor generale de înfățișare a peisajelor și a proporțiilor feței și corpului uman, general recunoscute, și unele motive, ca Budda și regulile severe pentru înfățișarea a tot ce aparținea proprietății familiei imperiale, îi apăreau artistului ca o forță religioasă și politică. Întreaga artă chineză și japoneză mai veche și o mare parte din arta orientală și a industriei artistice orientale în genere ne-ar rămâne neînțeleasă, dacă n-am voi să luăm în considerație aceste motive extrapersonale mai generale ale creației artistice.

Tot așa, o mare parte din arta textilă orientală, — cum sunt covoarele și basmalele de rugăciuni, e determinată cu totul de motive religioase și fiecare artist trebuie să se mărginească a varia, într-un mod cât mai original posibil, o schemă fundamentală, (schimbând-o puțin după loc și timp).

Însă aceste motive extrapersonale și suprapersonale ale creației artistice merg încă mai departe : fiecare artist ia parte la întreaga evoluție a omenirii.

Scanned with OKEN Scanner

De exemplu, artistul primitiv trebuie să deseneze, să vadă și să înfățișeze natura cu necesitate altfel decât artistul unei civilizații mai superioare, fiindcă omenirea, care stă pe o treaptă mai ridicată din punct de vedere cultural, vede și înfățișează natura altfel decât omul în stare naturală, în virtutea constituției ei spirituale generale și după legile psihologice generale de evoluție.

Acestea pot fi o indicație suficientă că trebuie să cercetăm întîi motivele creației artistice, dacă vrem să înțelegem arta și direcțiile ei.

Dacă ne întrebăm mai întâi ce sunt motivele personale ale creației artistice, vedem că acestea se pot descompune iarăși în două grupe : motivele artistice generale, la care participă fiecare artist, pur și simplu fiindcă e artist, și motivele pur individuale, pe care le formează caracterul particular, individualitatea artistică și originalitatea fiecărui artist.

Dintre acestea, cele general artistice sunt în special importante pentru înțelegerea oricărei arte, tocmai fiindcă ele nu lucrează la fiecare artist absolut în același mod ci în circumstanțe foarte diferite după echivalența, preponderența sau subordonarea ce se dă fiecărui motiv.

Prin predominarea unuia sau mai multora din aceste motive generale se determină de regulă direcția artistului.

Dintre aceste motive artistice generale, care domină toată creația artistică, se pot cita, atât după mărturiile artiștilor înșiși cât și după felul operelor și direcțiilor de artă, în principal trei din cooperarea cărora se naște orice operă de artă și despre care se poate spune că nu lipsesc din nici o operă de artă adevărată.

Iată-le pe scurt : 1. Un eveniment artistic, care mișcă pe artist mai mult sau mai puțin tare, care excită viața sa sufletească ; 2. impulsul sau dorul de a exprima acest eveniment în formă artistică ; 3. străduința de a da acestei «exprimări» forma unei opere durabile.

Aceste trei motive fundamentale ale creației artistice sunt de o așa însemnătate pentru orice înțelegere a artei, încât trebuie să le interpretăm mai de aproape.

Scanned with OKEN Scanner

1. Am văzut că trebuie să existe mai întîi în artist un puternic eveniment, de la care pleacă toată creaţia artistică. De regulă, după mărturiile artiştilor, e un fenomen sensibil (cum se întâmplă cu artistul plastic), care a mişcat deosebit de puternic viaţa sufletească şi fantezia, ca privirea unui peisaj artistic interesant, a unei iluminaţii care impresionează, a unui joc de culori deosebit de încântător (van Gogh), sau privirea unui cap plin de expresie, a unei grupe de persoane care se mişcă frumos şi caracteristic, etc., de care se leagă activitatea creatoare. Sau la poet şi muzician creaţia pleacă de la o întâmplare din viaţă, care capătă însemnătate poetică sau muzicală. Aşa s-a născut la Richard Wagner ideea pentru «Olandezul zburător» în timpul unei călătorii de noapte pe furtună în Marea Baltică, de la Riga la Londra, în care şuieratul şi vuietul vântului în pânzele vasului său i-a dat impolduri pentru motivele dramatice şi muzicale ale olandezului zburător.

Sau cum ştim despre Goethe, că relatarea asupra unui eveniment tragic (soarta Cristinei de Lassberg) i-a dat îndemn pentru poezia „Craiul Ielelor“ ; sau auzim, cum relatează Feuerbach, că privirea câtorva fetiţe italiene care făceau muzică, şi povestirea că la câteva zile după aceea au pierit, i-au dat imbold pentru cunoscutul său tablou „Concertul“.

Important e, pe lângă acestea, că un asemenea motiv are de regulă un caracter concret intuitiv, în locul căruia poate apărea foarte bine un tablou imaginativ foarte viu.

E numai o aparenţă că uneori în locul unui asemenea eveniment, o idee artistică abstractă sau chiar o anumită problemă artistică formează punctul de plecare al creaţiei ; ba se întâmplă chiar că însărcinarea celui care comandă o operă de artă trece în aparenţă drept propriul motiv al acestei opere. Un exemplu cunoscut pentru primul caz este înfăţişarea Victoriei, zeiţa biruinţei, la sculptorii greci. Se puse sculptorilor problema de a înfăţişa, cu materiale grele şi fragile de marmoră, o figură coborându-se din zbor, fără să pară că se sprijină pe ceva, şi sculptorii greci s-au frământat mai

multe secole de-a rândul cu această problemă. Numai că aceasta e în aparență o excepție de la regula că motivul pentru creația artistică stă într-un eveniment concret, care pune în mișcare simțirea și fantezia, deoarece, pe de o parte, fiecărei opere de artă, ca și oricărei opere umane în genere, îi premerge o idee oarecare sau o problemă, și pe de altă parte, artistul ajunge la o anumită dezlegare a problemei numai când a dobândit o imagine intuitivă absolut concretă a dezlegării, fie înfățișând-o într-un model, fie privind-o în interiorul său în fantezie, și de la această dezlegare concretă intuitivă a problemei pleacă apoi creația artistică propriu zisă.

În același mod și artiștilor de mai târziu ai Renașterii le pluteau înaintea ochilor anumite probleme, care ședeau în centrul creației lor ; de exemplu, perspectiva acoperișului cu reducerile ei extraordinar de grele și îndrăznețe (ea fu numită în glumă și perspectiva broaștei, fiindcă în această întfățișare se văd în principal picioarele persoanei înfățișate). Însă la creația artistică se ajunge și aici de abia atunci când s-a găsit de artist, într-un anumit motiv intuitiv, într-un eveniment, o dezlegare intuitivă absolut concretă a problemei de perspectivă, și această îmbrăcare concret intuitivă a problemei devine atunci propriul motiv de creație.

Un exemplu vestit de faptul cum, chiar o însărcinare artistică, prescrisă până în amănunte, a putut produce o operă de artă veritabilă, sunt desenurile lui Albrecht Dürer, pentru marșul triumfal al împărautlui Maximilian.

Noi vedem însă și la executare că pe artist îl interesează anumite obiecte intuitive, care pot deveni veritabile motive de creație artistică, ca figurile mărețe de persoane și cai, podoaba trăsurilor, gătelilor și costumelor, etc. Toate acestea constituiesc tocmai aici evenimentul artistic.

În fiecare caz izolat, însemnătatea acestui eveniment artistic se arată apoi considerabil de diferită.

De exemplu, el poate îndemna nemijlocit sau direct la creație, după cum ne spune pictorul van Gogh, că o armonie de culori îl constrânge formal să le fixeze cu cele dintâi mijloace mai bune, — sau evenimentul poate

Scanned with OKEN Scanner

să-şi producă efectul în sufletul artistului de abia mai târziu, şi adesea e aproape uitat, devine însă prin alte evenimente din nou interesant şi de abia atunci, am putea zice, capabil de a lucra ca motiv artistic.

Această ultimă formă de efect târziu al evenimentelor artistice o vedem realizată de multe ori în special la Goethe :

Sau, un eveniment artistic interesant deşteaptă mai întâi o ideie generală, care pluteşte înaintea artistului ca motiv nedeterminat pentru o nouă operă, şi îi dă numai cu totul întâmplător forma îmbrăcămintii concrete a acestui motiv. Se adaogă apoi alte evenimente, îi împrumută îmbrăcămintea concretă mai determinată şi în urmă se transformă evenimentul, după dotaţia artistului, într-o poezie lirică, într-o baladă sau într-un tablou, într-o sculptură. Acesta e cazul, de exemplu, tot la «Craiul Ielelor» a cărui formă determinată de îmbrăcăminte a găsit-o Goethe de abia printr-o combinaţie a povestirii originale cu alte evenimente de mai târziu. Povestirea morţii Cristinei de Lassberg a dat primul îndemn, lectura baladei «Fiica Craiului Ielelor» în lucrarea lui Herder «Glasurile Popoarelor» a dat apoi forma îmbrăcămintii poetice pentru motivul pregătit în el de multă vreme.

Această formă a evenimentului artistic conduce la o alta, pe care o vedem apărând deseori. Anume, impulsul concret de creaţie al artistului stă foarte adesea într-o altă operă de artă pe care el învaţă s-o cunoască şi care-l îndeamnă la creaţie proprie. Nenumărate opere de artă s-au produs în acest mod fără să ne gândim un moment că în ele ar fi vorba de o pură imitare sau cârpăceală. Astfel influenţară poemele lui Shakespeare asupra formei dramei în aşa numita «Sturm und Drangperiode» (perioada de zbuciumare şi expansiune) şi „Werthers Leiden“ (Sufeinţele lui Werther) asupra literaturii narative sentimentale a secolului al XVIII-lea. Romanul popular al lui Pestalozzi «Leonard şi Ghertruda“ produse un anume fel de roman popular german. Revista „die Kunstwelt (lumea artei) a făcut de curând o anchetă printre artiştii moderni asupra chestiunii care opere de artă le-au făcut îndeosebi o impresie puternică. Din răspunsurile artiştilor vedem că

foarte adesea alte opere de artă dau cele mai importante și mai durabile imbolduri pentru un artist însemnat; și că acest îndemn pornit de la o altă operă de artă nu produce absolut deloc o creație de pură imitație, se vede din faptul că cele mai adânci zguduiri artistice nu pornesc deloc totdeauna de la propriul domeniu al artistului.

Vom găsi mai târziu, la analiza activității artistului, că această înveșmântare concretă a unei intenții artistice nu reareori e găsită de abia în timpul activității de înfățișare însăși; ba, pentru unii artiști, pare a fi chiar tipic că forma concretă a înveșmântării gândurilor lor o dobândesc de abia în timpul executării însăși sau chiar prin această executare.

Aceasta nu împiedică însă ca un eveniment intuitiv sensibil devenit interesant și prețios pentru artist să fie motivul originar și primar al activității sale creatoare.

Unora dintre artiști le stă înainte forma înveșmântării la început încă incompletă și mai mult în felul unei presimțiri; de abia prin creația însăși capătă o precizie mai mare. Pentru poet, are efect, de regulă, ca echivalent al evenimentului sensibil, „un eveniment de fantezie“: sau o personalitate, sau soarta vieții unei persoane, care îl mișcă profund și-i stă înainte cu plasticitate și evidență interioară, sau un subiect creat din legendă sau istorie și altele. Un astfel de eveniment trăit în fantezie îi devine îndată un echivalent al evenimentului intuitiv trăit în realitate.

Mult mai importante pentru înțelegerea creației artistice sunt următoarele două motive artistice generale: impulsul artistului de a exprima ceea ce a simțit și anume, de a înfățișa ca operă durabilă, în formă intuitivă, material concretă, cu mijloacele unei anumite arte. Numesc aceste motive pe scurt: motivul exprimării și motivul înfățișării sau motivul operei (motivul formei).

Scanned with OKEN Scanner

*
* *

2. Să cercetăm întâi motivul exprimării.

Impulsul de a exprima tot ce ne mișcă puternic e un impuls uman general, pe care-l vedem apărând în omenirea din toate timpurile, pe toate treptele de evoluție și în toate epocile de cultură.

Acest impuls are, în același timp, o așa de puternică relație cu arta, încât azi nu rareori se aude formula: „arta este exprimare"; cu aceasta vrem să spunem că arta în sens subiectiv, gândită ca activitate, nu e altceva decât străduința umană generală de a exprima evenimentele puternice, intensive, care mișcă fantezia și simțirea noastră.

*
* *

Vom vedea îndată că această formulă, stabilită cu această unilateralitate, nu e corectă. Mai întâi însă trebuie să recunoaștem că în orice artă, printre alte motive, se ascunde și o pură tendință de exprimare ca unul din motivele ei principale. Cu toate acestea, formula „orice artă e exprimare", exprimarea unui eveniment intern e unilaterală și insuficientă. Dacă vrem să ne lămurim asupra însemnătății relative a tendinței de exprimare pentru artă și să câștigăm un teren oarecum mai sigur pentru delimitarea adevăratei însemnătăți a tendinței de exprimare înlăuntrul artei, trebuie să ne informăm la psihologia generală, deoarece cercetarea proceselor de exprimare e obiectul psihologiei și tocmai psihologia cea mai nouă s-a ocupat amănunțit cu cercetarea mișcărilor și proceselor de exprimare (în sensul cel mai larg al cuvântului).

1. Observările și experimentele psihologiei moderne ne arată, în deplină armonie, că toate evenimentele din viață (percepții, amintiri, reprezentări de fantezie, întâmplări, comunicări, lecturi, etc.) tind să fie exprimate, întrucât sunt întovărășite de setimente, și tind să se ex-

teriorizeze oarecum într-un mod cu totul elementar. De aceea trebuie să spunem că în această tendință de exprimare a tuturor evenimentelor cu tonalitate sentimentală e un fenomen cu totul elementar al vieții noastre sufletești, care apare cu necesitate mecanică.

Și această exprimare de sentiment este iarăși de două feluri, după natura sa psihologică : pe de o parte este involuntară, adică o exprimare lipsită de voință ; pe de alta e voluntară (sau pe jumătate voluntară). Din exprimarea involuntară a sentimentelor face parte înroșirea și îngălbenirea, activitatea de creștere sau scădere a pulsului, schimbarea respirației în timpul afectelor, schimbarea tensiunii mușchilor și a tempo-ului mișcărilor, etc.

În același timp, în toate evenimentele cu tonalitate sentimentală se petrec și procese de exprimare care sunt în întregime sau parțial accesibile voinței, ca tempo și expresia feței și „expresia“ în sens mai restrâns, adică mimica și gesturile, în sfârșit cea mai variată și mai determinată exprimare a vieții interne în sunetele vocii și în cuvintele vorbirii.

2. Mai știm din psihologia generală că varietatea, intensitatea și forma acestei exprimări de sentiment urmează de aproape varietății și intensității evenimentelor interne. Așa de exemplu, dispozițiile nedeterminate obișnuiesc să aibă și o exprimare relativ nedeterminată ; din contră, un efect determinat cum e mânia sau entuziasmul are o exprimare determinată și foarte caracteristică, pe care o putem indica precis și din punct de vedere fiziologic, după mușchii izolați care intră în activitate, etc.

3. Știm mai departe că varietatea, intensitatea și forma exprimării sentimentului arată mari deosebiri individuale. Acestea se întind chiar până în procesele de exprimare elementare, lipsite de voință total sau parțial. Așa vedem că unele persoane în durere opresc respirația lor, pe când altele îi lasă tocmai libertate deplină ; că unele roșesc la o încordare mai mare, pe când altele îngălbenesc.

Tocmai această natură elementară a tendinței de exprimare a tuturor sentimentelor este de mare însemnătate pentru înțelegerea artei, deoarece putem scoate îndată de

Scanned with OKEN Scanner

aici două concluzii, care determină adevăratul rol al exprimării în artă :

a) dacă, și întrucât arta este și exprimare de evenimente cu tonalitate sentimentală, ea poartă prin aceasta caracterul unei funcțiuni psiho-fizice cu totul general umană și de necesitate naturală ; ea nu este ceva special și particular în sensul că ceilalți oameni, care nu sunt artiști, n-ar avea nici o participare la ea. Ceea ce înseamnă cu alte cuvinte : arta ca exprimare a sentimentelor nu e un fenomen artistic particular, ci un fenomen uman genral și de aceea nu este nici vreun privilegiu al artiștilor. Ba, nu putem spune nici măcar că exprimarea deosebit de vie a sentimentelor e un caracter artistic specific, deoarece sunt persoane cu totul străine de artă care obișnuiesc să-și exprime sentimentele puternic ; prin urmare nici măcar în sensul unei accentuări pur intensive a acestei tendințe de exprimare generală nu poate fi înțeleasă arta din punctul de vedere al exprimării sentimentelor.

Din aceasta urmează :

b) că formularea „arta este exprimare“ nu poate determina cu nici un preț caracterul artei, tocmai pentru că ea se reduce numai la baza uman generală a oricărei activități artistice.

Cu alte cuvinte : ceea ce e particular, ceea ce e deosebitor și caracteristic activității artistice poate lipsi cu totul la exprimarea pur și simplu a sentimentelor, fiindcă aceasta e un fenomen uman general. Dimpotrivă, la tendința de exprimare trebuie să se adauge încă un motiv special, specific artistic, dacă ea trebuie să devină un motiv artistic.

*
* *

Mai înainte de a determina precis acest motiv special cu care ajungem la caracterul propriu al activității artistice, trebuie să mai insistăm, din pricina importanței pe care a dobândit-o azi pura tendință de exprimare în artă, încă un moment asupra chestiuinii că tendința

de exprimare a sentimentului ca atare n-are încă însemnătate artistică.

Cât de general răspândită și cât de puțin artistică în sine este tendința generală de exprimare a omului, vedem din nenumărate prilejuri din viața zilnică, că, de exemplu din vorbirea vie și gesticularea persoanelor agitate și interesate intens, sau din „tonul înalt", cu care se comportă oamenii, îndată ce sentimentele lor s-au accentuat puțin, ca și la puțină băutură de alcool, etc. Același lucru se arată în unele obiceiuri umane foarte puțin plăcute, însă foarte răspândite, ca scrierea pe pereți, pe ziduri și pe stânci, într-un loc cu perspectivă frumoasă, diferite desene și încercări de versuri în cărțile altora, etc.

Din caracterul exprimării elementare a sentimentelor se vede lămurit și ce lipsește acestei exprimări spre a fi artă. Lipsesc mai întâi trei lucururi: a) exprimarea sentimentului se face cu totul involuntar, fără scop și fără plan, ba în parte chiar în mod cu totul reflex; la origine, ea nu este o activtiate proprie a voinței. Orice artă este însă o activitate conștientă a voinței care urmărește necontenit anumite scopuri; iar scopul artistului e cel puțin opera de artă însăși, care plutește înaintea ochilor săi. b) exprimarea sentimentului ca atare nu crează nici o operă durabilă; ea se împrăștie în gesturi și cuvinte și de regulă nu e nimic altceva decât o energie cheltuită oarecum fără plan sau descărcarea tot așa de fără plan a unei încordări interioare.

c) Exprimarea sentimentului ca atare e lipsită de formă, după împrejurări, chiar cu totul lipsită de formă! Ca atare, ea nu conține nimic din tendința după o formă artistică; orice artă este însă, într-un oarecare sens, o tendință după formă și modelare. Negreșit că exprimarea întâmplărilor noastre cu tonalitate sentimentală poate primi și formă artistică. Vedem fără îndoială cum apare aceasta la unele popoare, în special la italieni, în felul lor de a vorbi și în gesturile lor. Însă aceasta nu e exprimarea în sine, nu este esența ei; din contră, trebuie să intervină un simț înăscut pentru frumos, ca un mo-

tiv nou, pentru ca exprimarea sentimentelor să capete valoare artistică.

d) Exprimarea sentimentului ca atare este de obicei cu atât mai lipsită de formă, cu cât mai intens ne-a mișcat întâmplarea cu tonalitate sentimentală, și prin aceasta trădează lămurit tendința sa originară după lipsa de formă. În extazul cel mai înalt cântecul devine strigăt, dansul furie de gesturi ; ba munca liniștită a artistului plastic devine în genere imposibilă la o excitare puternică a sufletului. Pura tendință de exprimare se dovedește, prin urmare, după esența sa fundamentală și elementară, ca inamică a formei.

Sintetizând, putem spune : oricât este de importantă această tendință generală de exprimare a evenimentelor cu tonalitate sentimentală și oricât de sigur rol joacă ea și în artă, (ca motiv de exprimare al artei) totuși, îi lipsește acestei tendințe de exprimare, considerată în sine și pentru sine, tot ce formează natura particulară a artei ; ba, este în tendința de exprimare de a fi fără formă, și cu cât devin mai intense sentimentele noastre, cu atât mai lipsită de formă și mai urâtă obișnuiește să devină exprimarea ei. Exprimarea sentimentului se manifestă prin urmare în orice activitate artistică, însă ea nu conține nimic din particularitatea artei.

Fiindcă orice artă conține în sine totdeauna și tendința de exprimare a trăirilor sufletești, putem împrumuta din psihologia exprimării sentimentului încă multe cunoștințe mai amănunțite, care sunt importante pentru natura activității artistice.

Să ne întrebăm acum, care este în adevăr însemnătatea acestei tendințe de exprimare. Trebuie să determinăm această însemnătate în trei direcții întrebându-ne : ce înseamnă exprimarea sentimentelor pentru sentimentele înseși pentru evenimentul accentuat prin ele și pentru persoana care le exprimă ? La aceste întrebări putem răspunde mai întâi astfel : exprimarea sentimentelor are o însemnătate pentru noi :

Întâi, ea servește la descărcarea sentimentului și la o eliberare de o încordare internă produsă prin sentiment.

Toate emoțiile puternice produc în mod trecător un fel de stagnare a vieții sufletești și o stare de încordare internă care năzuiește spre destindere și eliberare. Mișcările de expresie, activitatea de exprimare în genere, servește în primul rând ca să destindă această încordare internă și prin aceasta să readucă întreaga stare sufletească în echilibru, ceea ce înseamnă prin urmare că în primul rând exprimarea sentimentului tinde oarecum la o eliberare de sentiment și mai ales la o eliberare de urmările sale, pentru starea sufletească generală.

În al doilea rând, însemnătății acestui fapt se opune numai în aparență o alta și anume : mișcările de exprimare servesc pe de altă parte și la desfășurarea și dezvoltarea sentimentului și prin aceasta fac ca el să fie întreținut și întărit un timp mai îndelungat. De aceea a doua însemnătate a activității de exprimare este desfășurarea, dezvoltarea sau explicația (poate chiar promovarea) stării sufletești.

Un exemplu ar putea lămuri această dublă însemnătate a sentimentului.

O persoană mâniată, care se frământă de mânie, își descarcă prin aceasta mânia sa. De aceea tendința de frământare este în ultimul său scop aceea de a înlătura efectul de mânie. Însă, în primul rând, în primele stadii ale izbucnirii mâniei, mișcările de exprimare au însemnătate inversă : cuvintele și gesturile mâniatului servesc de-a binelea să-i aducă în conștiință motivul mâniei ; el spune ofensatorului părerea sa, își exprimă efectul său și prin aceasta îl promovează pe acesta. Ba gesturile și exprimarea însăși promovează mânia, aducând cu ele o excitare puternică a centrilor de mișcare ai creierului și o puternică stimulare a activității inimii și respirației. Pe scurt, prin gesturile de exprimare, mânia e desfășurată și activată și tocmai prin aceasta ea se descarcă treptat și ajunge în cele din urmă la potolire.

Ceva asemănător vedem și în artă : exprimarea sentimentului joacă un rol cu totul asemănător cu simpla

Scanned with OKEN Scanner

descărcare a unui afect ; deși în artă raporturile sunt mult mai complicate, totuși mecanismul psiho-fizic este aceleași în amândouă cazurile.

Când un poet exprimă într-o poezie dispoziția sa, exprimarea în versuri servește ca să descarce sentimentul său, să se elibereze de preponderența dispoziției ; pe de altă parte, tocmai prin cuvintele poeziei, dispoziția se dezvoltă până la cea mai mare înălțime a sa și se desfășoară în toate direcțiile, ceea ce înseamnă că poetul aduce precis în conștiință întregul conținut al evenimentelor trăite sentimental tocmai prin exprimare sau prin faptul că dă sentimentului un conținut mai determinat prin cuvinte precise și în imagini concrete ale fanteziei.

Prin exprimare, considerată pur și simplu în timp, dispoziția devine și mai departe un adevărat curs de sentimente și, prin aceasta, poetul poate trăi cu adevărat dispoziția sa și pe sine însuși în această dispoziție.

În al treilea rând, prin aceasta se explică acum și altă însemnătate pentru artă a tendinței noastre de exprimare a sentimentelor ; când un poet liric exprimă în cuvinte precise dispoziția sa numai în legătură cu un eveniment determinat și-și aduce astfel în conștiință întregul ei conținut și întreaga ei însemnătate, dispoziția se prelucrează prin aceasta în interiorul său, și astfel, însuși evenimentului originar, care a pus în mișcare sufletul poetului, capătă o formă superioară mai bogată și mai accentuată.

Ceea ce înainte era numai o nedeterminată dispoziție de deprimare sau de bucurie, de entuziasm sau de melancolie, etc. ia acum caracterul unei emoții produse de reprezentări clare, prinsă în toată însemnătatea ei și ajunsă la o completă desfășurare și care s-a concretizat în același timp într-o operă cu existență obiectivă.

Putem spune aceasta și în felul următor : în timp ce poetul exprimă dispoziția sa într-o poezie, o sumă de sentimente, până atunci oarecum neprecizate se interpretează în legătura lor cu vorbele din limbă, și prin legătura cu reprezentările precise și clare sunt făcute ele însele mai precise și mai clare.

Scanned with OKEN Scanner

Dispoziția este adusă apoi în legătură cu ideile poetului și cu reflexia sa asupra evenimentului și astfel intră în legătură cu întreaga sa personalitate, cu trecutul său și cu alte evenimente asemănătoare.

Prin acest întreg proces de prelucrare internă a unui eveniment cu tonalitate sentimentală, evenimentul însuși a devenit mai înalt și mai plin de însemnătate. El a suferit o accentuare, o idealizare. Să revenim asupra unuia din exemplele noastre de mai înainte. Evenimentul cu tonalitate sentimentală, care stă la baza „Olandezului Zburător" al lui Richard Wagner, la origine nu era nimic altceva decât o dispoziție de melancolie în legătură cu vuietul vântului într-o călătorie de noapte pe mare. Însă, prin faptul că această dispoziție și-a creat o exprimare precisă în învesmîntarea poetică a „Olandezului Zburător", ea a fost dezvoltată și desfășurată într-un precis șir de idei mistice și romantice la care se adaogă acum alte idei despre salvarea unui bărbat prin credința unei femei, care a crezut în el în formă mistică, și astfel evenimentul originar însuși a suferit o accentuare, o îmbogățire și o idealizare.

Vedem din aceasta că tendința de idealizare a artei e o tendință cu totul originară, care există chiar în natura exprimării sentimentului ; într-un oarecare sens, orice artă trebuie să idealizeze și să accentueze fiindcă tendința oricărei exprimări de sentiment este de a accentua, prin activitatea exprimării, dispoziția și evenimentul care-i stau la bază.

O a patra însemnătate a activității de exprimare s-a caracterizat mai înainte foarte bine ca obiectivarea sau înfățișarea externă a evenimentului trăit intern. Când închidem sentimentele noastre în noi, când nu le exteriorizăm, ele există numai pentru noi ; alte persoane nu participă la ele. Ele rămân evenimente pur subiective. Îndată însă ce exteriorizăm sentimentele noastre, ele trec (prin vorbire sau prin gesturi) în lumea din afară. Ele au devenit atunci ceva exterior, obiectiv și există prin aceasta și pentru alte persoane.

Însemnătatea acestei obiectivări stă mai ales în faptul că ea e actul de comunicare a sentimentelor. De

Scanned with OKEN Scanner

aceea motivul exprimării creației artistice este în același timp o comunicare, către alte persoane, a evenimentelor petrecute în interiorul fiecăruia.

În al cincilea rând, în același timp cu motivul de comunicare, este dată cu necesitate încă o tendință a exprimării sentimentelor și anume : tendința de participare a altor persoane, la ceea ce artistul a simțit. Fiecare artist am putea spune că tinde să aibă o comunitate sau un cerc îngust de persoane care să înțeleagă și să știe să aprecieze în special tocmai propria sa artă. În definitiv artistul trăiește câteodată numai pentru această îngustă comunitate a sa, el lucrează și crează pentru ea și de la ea așteaptă el singur înțelegerea deplină pentru personalitatea sa. Cam așa are azi Gerhart Hauptmann comunitatea sa specială de artă, care intervine pentru el și în fața atitudinii de respingere a criticii și care încearcă să răspândească ideile sale ; tot așa cunoaștem o comunitate pentru Hebbel, una pentru Wilhelm Raabe, o societate pentru Richard Wagner, etc. Nu rareori această comunitate poate degenera într-o clică, însă asemenea fenomene de degenerare nu pot răpi tendinței artistului dreptul său după un cerc mai intim de admiratori.

*
* *

3. Cu ultimele explicații am trecut deja la al treilea motiv principal al activității artistice : la motivul operei sau al înfățișării ei.

Îl socotesc ca pe un motiv independent, care apare pe lângă tendința de exprimare și care nu poate fi derivat din ea.

Motivul de a crea „o operă", închide însă în sine motivul formei, deoarece opera artistică se naște numai dacă evenimentul intern al artistului capătă o formă de înfățișare hotărîtă.

Trebuie să ne oprim ceva mai mult asupra însemnătății acestui motiv, deoarece arta noastră de azi pare să fi uitat cu totul acest motiv. În această privință, am trecut la o reacțiune față de arta mai veche. Mai înainte, (încă din a doua jumătate a secolului XIX), s-a prețuit

prea puțin caracterul exprimării artei, și s-a conceput aceasta aproape exclusiv ca înfățișare și dare de formă; în prezent, am intrat într-o reacțiune față de această unilateralitate și arta de azi cade în greșeala inversă: în tendința unilaterală de a fi exprimarea unui eveniment intern, ea uită cu totul că arta începe abia atunci când intervine în exprimare înfățișarea și căutarea unei forme artistice.

Tocmai de aceea trebuie să determinăm mai precis natura înfățișării și a raportului ei cu exprimarea sentimentului.

Am văzut că e în natura emoțiilor de a se exprima și că în aceasta intră în vigoare un mecanism psihofizic cu totul elementar, care se manifestă la toate persoanele. De aceea trebuie să privim tendința sentimentelor de a se exprima ca pe un fenomen uman general, iar nu ca pe unul specific artistic. Cu totul altfel se întâmplă cu impulsul de înfățișare și cu căutarea instinctivă a unei forme de înfățișare artistică! Toți oamenii — și artiști și neartiști — năzuiesc la exprimarea sentimentelor lor, dar nu toți oamenii simt și trebuința de a continua exprimarea sentimentelor lor într-o operă de artă durabilă, și de a-i da prin aceasta o formă (artistică) precisă, și prin urmare de a înfățișa într-o operă de artă ceea ce au simțit. Tocmai acest impuls îl găsim la artist.

Rezultă din aceasta că adevăratul motiv artistic este motivul înfățișării iar nu motivul exprimării!

Numai artistul are și acel impuls intern de creație care nu-i dă pace, până ce n-a redat evenimentele sale de natură afectivă într-o operă durabilă, în care ele sunt oarecum depuse și care pot fi retrăite și de alte persoane. Tocmai de aceea acest motiv de înfățișare se poate caracteriza și ca motivul operei, fiindcă rostul său e de a reda și fixa evenimentul, care a mișcat și entuziasmat pe om, așa încât stă înaintea artistului ca o operă subiectivă.

Motivul înfățișării sau al operei este chiar în așa măsură caracteristic pentru orice artă, încât trebuie admis în definiția ei fără nici o condiție. De aceea forma cea mai simplă pentru definiția artei (care fără îndoială că

Scanned with OKEN Scanner

mai are nevoie de oarecare adaosuri spre a caracteriza întreaga natură a artei) nu trebuie să fie : *arta este exprimare*, ci arta *este înfățișare*. Și de pe acum putem adăuga : ea este înfățișarea unei opere durabile în formă intuitivă pe baza unui eveniment care a mișcat sufletul nostru.

Acum este ușor de văzut ce se ascunde de altminteri în această tendență de înfățișare sau care este conținutul său mai precis. Artistul nu trebuie să rămână pur și simplu la exprimarea trecătoare și momentană a evenimentului pe care l-a trăit, căci cu aceasta se mulțumește chiar și neartistul, ci artistul vrea să fixeze durabil evenimentul sau obiectul, și anume în forma în care l-a prelucrat prin sentiment și fantezie și așa cum la interesat. De exemplu ca o dispoziție determinată, ca o figură umană plină de valoare estetică, o mișcare caracteristică, etc. Prin aceasta artistul realizează putința de a se reîntoarce el însuși și alte persoane la evenimentul originar, ca alții să-l trăiască și să-l guste împreună cu el, și la aceasta servește în special forma accentuată a evenimentului.

Îndată ce ne reprezentăm în toată însemnătatea sa ideea că artistul trebuie să creeze o operă de artă durabilă ,devine clar că cu aceasta apare un al doilea conținut al acestui motiv de înfățișare ; îl formulez pe scurt astfel : motivul formei sau problema dării formei artistice.

Artistul vrea să înfățișeze ; el nu vrea totuși să înfățișeze ceva după plac, ci ceva care corespunde exprimării sentimentelor sale și însemnătății și întinderii evenimentului intern și interesului eminent pe care l-a căpătat pentru el. Aceasta natural că se realizează numai dacă ceea ce s-a înfățișat exprimă la rândul său însemnătatea specifică a evenimentului intern și, în genere, aceasta se poate întâmpla numai prin faptul că nu i se dă o formă oarecare ci o formă cu totul determinată. Aici stă fundamentul formei artistice și cu aceasta problema formei artei în genere.

Din reflexiile noastre de mai înainte, reiese acum că acest motiv al formei sau această năzuință după formă artistică trebuie determinată din patru puncte de vedere principale :

Scanned with OKEN Scanner

a) *Intîi,* forma căutată a operei de artă trebuie să corespundă unei accentuări a exprimării și, prin aceasta, a însemnătății pe care evenimentul o căpătase pentru artist prin sentiment. Chiar de acum să se observe : din aceasta urmează imediat că darea formei artistice (estetice) trebuie să conțină totdeauna un plus, prin care să treacă peste formele cu un scop pur utilitar și peste simpla înfățișare fidelă a naturii sau a unui obiect căci, altfel, nu corespunde motivului de accentuare a exprimării.

b) *Al doilea,* interesul specific obiectiv, pe care-l are artistul pentru obiectul cu tonalitate sentimentală, trebuie să se exprime în forma operei de artă de exemplu, dacă a fost vorba de o povestire, de un motiv muzical, un efect de lumină, un acord de culori, o formă umană plină de expresie, un joc de gesturi caracteristic, etc.

c) *Al treilea,* forma trebuie să țină seamă de trebuința de comunicare și recunoaștere.

d) *Al patrulea,* ea trebuie să se orienteze și după mijloacele de înfățișare alese de artist deoarece, de exemplu, prin culori se exprimă un eveniment cu tonalitate sentimentală în altă formă decât prin bronz sau marmură, etc.

Toate acestea le putem sintetiza în următoarea formulă : artistul vrea să înfățișeze ceva, dar nu ceva după plac, ci o operă de artă ; el nu vrea să exprime științific, nici prozaic, ci în formă artistică.

*
* *

Mai important decât reflexiile asupra tot ce se ascunde în motivul de înfățișare este în primul rând o cercetare asupra raportului, în care stă motivul înfățișării sau motivul operei, cu motivul exprimării arătat mai înainte.

Și aici e unul din momentele cele mai interesante ale creației artistice, anume că aceste două motive stau, în oarecare măsură, într-un raport de antagonism ; ba, în anumite împrejurări, sunt diametral opuse în influența lor asupra artei.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru înțelegerea diferitelor direcții ale artei și ale diferitelor individualități artistice, e de cea mai mare însemnătate să se clarifice această opoziție între ambele motive fundamentale ale creației artistice. Anume, tendința de înfățișare a evenimentului trăit într-o operă durabilă și într-o anumită formă artistică trebuie, potrivit tendinței sale genrale, în mod necesar să stăvilească și să limiteze tendința de exprimare a sentimentelor și invers, tendința de exprimare a sentimentelor caută totdeauna să împiedice nașterea unei opere de artă propriu-zisă în formă strict artistică.

Ceea ce înseamnă că avem în arta însăși două motive opuse, după tendința lor fundamentală, motivul exprimării și motivul operei sau motivul formei. De aici urmează însă că, după cum ajunge la preponderență unul sau altul din aceste motive, trebuie să nască un caracter al artei sau altul cu totul deosebit ; căci tendința de exprimare în sine este, după cum am văzut, lipsită de formă, de scop și de plan ; este un impuls elementar de exprimare a sentimentului în genere.

Din contră, tendința de înfățișare într-o formă determinată, în mod necesar trebuie s-aducă cu sine constrângerea de a nu îngădui orice exprimare dorită, ci de a face totdeauna o alegere și o limitare a formei de exprimare.

Tocmai această părere, că în orice artă se manifestă două motive opuse, este așa de importantă pentru înțelegerea artei noastre moderne, încât trebuie să stăruim ceva mai de aproape asupra ei.

De aceea să privim acest raport propriu al ambelor motive fundamentale ale artei în împrejurările concrete ale activității artistice.

Îndată ce artistul se apucă să înfățișeze într-o operă de artă, aceea ce a văzut sau trăit în interiorul său, imediat el e limitat și legat în mai multe feluri : a) prima limitare o suferă tendința de exprimare a evenimentelor interne prin faptul că el lucrează cu mijloacele unei anumite arte.

Apoi, o artă nu poate exprima totul ; mijloacele ei nu-i permit aceasta. Fiecare artă lucrează cu anumite mij-

loace și ea nu poate cu nici un chip exprima totul cu aceste mijloace ; fiecărei arte îi e interzisă, într-un fel sau altul, o anumită exprimare a sentimentului. Așa de exemplu, toate artele plastice, în special pictura și plastica, nu pot exprima direct nici o succesiune de întâmplări. Socotim ca un fel de pictură foarte naivă și neartistică pe aceea în care pictorul pune pe aceeași pânză succesiv două până la trei situații ale aceleași întâmplări. Aceasta o fac copiii într-o anumită treaptă de dezvoltare a desenului, și unele popoare primitive (deși chiar la copil apare foarte devreme înclinarea de a înfățișa deosebit întâmplările separate în timp). Tot așa întâlnim ocazional această lipsă în pictura relativ nedezvoltată a popoarelor cu cultură, până la începutul Renașterii ; din contră, marea artă a disprețuit totdeauna această lipsă. E foarte semnificativ că futuriștii moderni au reînnoit această greșeală și au înfățișat-o ca ceva cu totul epocal și nou.

Putem spune, prin urmare, că copiii, sălbaticii și futuriștii au căzut în această greșeală. Toate trei categoriile nu trebuiesc privite ca hotărîtoare pentru artă. Din contră, peste tot unde s-au înțeles principiile stilului și caracterul propriu al artelor plastice, s-a oprit redarea simultană a momentelor separate în timp.

Pe de altă parte, arta poetică poate înfățișa în adevăr o succesiune în timp a evenimentelor separate, însă pentru aceasta îi lipsește și ei, în comparație cu arta muzicală, înrâurirea directă a sentimentului, pe care o are numai muzica ; fiindcă arta poetică lucrează cu anumite cuvinte și legături de idei, ea apelează direct mai mult la intelect decât la sentiment, și excită sentimentul într-un mod mai indirect decât muzica. Muzicii îi lipsește iarăși exprimarea precisă, clară și neechivocă a ideilor și reprezentărilor de fantezie, care se leagă cu un eveniment sufletesc și care totuși dau fiecărei dispoziții însemnătatea ei precisă.

Pe scurt, fiecare artă are anumite limite pentru posibilitatea ei de exprimare.

De aceea fiecare artă apare potrivnică tendinței nelimitate de exprimare a sentimentului și trebuie s-o limiteze și s-o stăvilească într-un fel oarecare. De aici ur-

mează : cu cât un artist se ține mai riguros de limitele de înfățișare date de arta sa, cu atât mai mult trebuie să se limiteze el în tendința de exprimare, căci cu atât mai multe posibilități de exprimare trebuie să-și interzică el. De exemplu, cu cât mai mult rămâne un muzician conștient de faptul că tonurile nu pot exprima reprezentări așa de precise, ca cuvintele vorbirii, cu atât mai mult trebuie să-și spună că-i este interzisă exprimarea propriu zisă a anumitor cercuri de idei. Dacă această legătură a artistului de mijloacele unei arte și de limitele a ceea ce ele pot exprima o numim legile de stil ale artei, se poate spune și că un artist se știe cu atât mai mult legat în exprimarea sentimentelor, cu cât el se ține mai riguros de legile de stil ale unei arte, și că, invers, tendința neînfrânată de exprimare trebuie să ducă la o disoluție a tuturor legilor de stil.

Din înfățișarea evenimentului trăit, într-o operă de artă și cu mijloacele unei anumite arte, se desprinde încă o a doua limitare, mult mai eficace, a tendenței de exprimare a întâmplărilor trăite intern. Aceasta se produce prin forma specială a operei de artă, pentru care trebuie să se decidă artistul.

Anume, cu cât artistul se interesează mai mult de forma artistică ca atare, cu atât mai mult trebuie să-și limiteze el din nou tendința de exprimare, fiindcă îl constrânge la aceasta o anumită formă a artei. Fiecare formă de artă are legile sale proprii, pe care artistul trebuie să le urmeze, dacă vrea să realizeze, în genere, această formă de artă. Să admitem că un poet vrea să facă poezie în iambi de cinci picioare și în strofe de șase rânduri ; această formă de poezie îl constrânge la o însemnată limitare a exprimării verbale și prin aceasta și la o limitare a dezvoltării ideilor și a exprimării sentimentului, care e dată tocmai prin caracterul acestei forme de strofe ; tot așa, un parastas sau o liturghie cere de la muzicant anumite limitări în exprimarea sentimentelor ; altfel nu este nici parastas nici liturghie, ci cu totul altceva. Un relief cere o limitare a posibilităților de înfățișare mult mai întinsă decât o clădire, etc.

Încă mai departe merge această limitare a tendenței de exprimare, când artistul are de gând să înfățișeze forme frumoase, fiindcă forma frumoasă iarăși n-o poate exprima orice, după plac, ci numai ceeea ce este frumos în sensul strict al cuvântului. Și tot așa unele varietăți de artă, înlăuntrul unei anumite arte, impun artistului noi limitări. El trebuie să-și impună alte reguli de exprimare când vrea să scrie o tragedie, altele când vrea să scrie o comedie, etc.

Este instructiv a rezuma acum tot ceea ce impune limitări tendinței de exprimare a artistului prin tendința de înfățișare în cadrul unei anumite arte. Această limitare vine din faptul : 1. Că artistul lucrează cu mijloacele unei anumite arte ; 2. Că el este ținut să observe anumite forme de artă, care au granițele proprii ; și 3. Că el vrea să realizeze, un anumit fel de estetic al formei de artă. ca formă frumoasă, sau cea caracteristică, tragică comică, etc.

*
* *

În lumina acestei reflecții se poate face acum o apreciere critică a ideii «moderne» la ordinea zilei că cultivarea artei e «cultivarea exprimării».

«Cultivarea exprimării», — după legile psihofizice elementare de exprimare a vieții noastre interne, — există numai prin faptul că «exprimarea», potrivnică, în sine, formei, este legată de un motiv nou, la origine străin de ea : motivul formei. Dacă expresia «cultivarea exprimării» în genere trebuie să aibă un sens rațional, ea poate însemna numai că exprimarea, lipsită de forma în sine a vieții interne, e limitată prin darea unei forme artistice și condusă pe căi determinate, care o limitează. Pentru orice om aceasta înseamnă : cultivarea simțului pentru forme, a simțului pentru forma artistică (în sensul cel mai larg) în viață și în artă ca o limitare a tendenței de exprimare prin principiile dării de formă artistică. Însă această limitare a tendinței de exprimare prin forma artistică par s-o fi pierdut cu totul din vedere cei mai moderni artiști, ca și partizanii lor teoretici.

Scanned with OKEN Scanner

Această cercetare se poate duce ușor acum până în toate amănuntele activității artistice ; necontenit se arată conflictul între tendența de exprimare și tendența creației artistice — izvorâtă din ea — după lipsa de formă și nemijlocirea și limitările acestei tendințe, care se produc din condițiile și din împrejurările concrete ale înfățișării unei opere de artă, în cadrul fiecărei forme de artă.

Ba, această rivalitate merge așa de departe, încât chiar în manifestarea artistică se arată necontenit opoziția tendinței de exprimare și tendinței după formă.

Poetul sau actorul care se lasă răpit de tendința după exprimarea sentimentelor sânt totdeauna în pericol de a călca forma artistică ; modifică ritmul, tempo-ul, raporturile dinamice, după cum convine dispoziției lor momentane și pe lângă aceasta sînt în pericol de a pierde din vedere luarea aminte asupra intenției compozitorului.

În cântecul popular se poate observa cum melodia este schimbată prin tendința necontenită de accentuare a exprimării, de adaptarea la dispozițiile individuale, locale, sau naționale, etc.

Mai mult încă, rivalitatea acestor două motive se arată chiar la fiecare artist, în creația sa, așa încât adeseori întreaga evoluție a unui artist este dominată de conflictul dintre aceste motive.

*
* *

Un bun exemplu pentru aceasta este Richard Wagner, care reprezintă în întreaga sa evoluție trecerea de la arta romantică mai veche, legată relativ de formă severă, la arta de exprimare modernă.

În tinerețea sa, Wagner stă cu totul sub dominația formelor și legilor de forme muzicale tradiționale. De aceea el este prin urmare artistul legat de tendința sa de exprimare (influențat de Meyerbeer și de marea operă romantică și de forma sa muzicală tradițională). Treptat însă, tendința modernă de exprimare accentuată a vieții interne iese tot mai mult la iveală. Apoi el sare încetul cu încetul peste forma veche a operei. Vocea umană rămâne înapoia orchestrei, fiindcă Wagner este de părere

că, cu puternicul material de voci al orchestrei se poate exprima mult mai mult și mai variat decât prin puțini cântăreți pe scenă, ariile și melodiile limitate ale vechii opere sunt părăsite tot mai mult și în locul lor apare vorbirea cântată fiindcă ea se apropie mai mult de vorbirea zilnică și de aceea poate exprima mai mult decât melodia în sine. Însă tocmai prin aceasta Wagner se clatină tot mai mult în forma severă a operei, căci vorbirea cântată e în același timp mai fără formă ca melodia, și schimbă astfel opera în dramă.

Aceleiași tendințe servește acum accentuarea mijloacelor de exprimare muzicală : instrumentele orchestrei sunt mărite, în număr și felul lor (trompeta de bas și instrumentele de produs sunete prin lovire) ; motivele principale sunt introduse și executate riguros și întrebuințate ca un fel de limbă muzicală în care se exprimă diferitele persoane participante, ba chiar diferite situații și acțiuni, ca în cuvintele lor proprii și cu care sunt caracterizate îstr-un chip, la determinarea căruia exprimarea prin tonuri n-ajunge propriu-zis deloc.

În sfârșit, întreaga structură a operei se apropie tot mai mult de dramă și întregul aparat muzical se subordonează tot mai mult celui dramatic, fiindcă drama este mai capabilă de exprimare decât opera ; în același timp însă, drama are o formă limitată în sine mai puțin severă decât opera.

Aici avem în fața noastră o tipică trecere a mersului evoluției unui artist de la un motiv principal al creației la altul : de la motivul formei la motivul exprimării sau de la legătura de forma tradițională la exprimarea accentuată, care trebuie să sară și să extindă vechile forme.

*
* *

În consecință, motivul exprimării pare să aibă în artă o îndoită însemnătate : pe de o parte este un element dizolvant, care îndeamnă necontenit să se treacă peste formele severe în favoarea unei exprimări neîmpiedicate a sentimentelor și a evenimentelor trăite intern în genere. Însă este în același timp un motiv pozitiv de creație ;

Scanned with OKEN Scanner

anume, îndeamnă pe artiști la accentuarea mijloacelor de exprimare a artei lor și aceasta poate duce la faptul că formele vechi și tradiționale sunt părăsite și se caută forme de exprimare noi, mai comode, mai libere și care se adaptează mai bine la viața internă a omului (și în acest sens mai capabile de adaptare).

Vom vedea, că aproape întreaga artă modernă poate fi făcută înțeleasă din acest punct de vedere, anume că există o tendință lipsită de orice considerație a artiștilor după noi forme de exprimare, care au mai mare putere de adaptare la toate nuanțele de dispoziții ale vieții interne.

Prin urmare tendința de exprimare (sau motivul exprimării) se poate privi pe de o parte ca un motiv dizolvant, care trece peste toate formele și legile de stil, pe de alta însă, ca un principiu creator și reformator, în sensul pozitiv, de extindere și lărgire, care trebuie păstrat numai în anumite limite, pentru ca astfel să-și poată desfășura și tendința sa rodnică în dezvoltarea artei. Față de el, motivul formei apare în artă mai mult ca un element conservativ care, în orice element conservativ, poate influența și retrograd, împiedicând dezvoltarea mai departe a artei, când se aplică unilateral.

*
* *

Cu această idee aș putea răspunde, în același timp, unei obiecții ușor de ghicit. Înlăturarea acestei obiecții ne va conduce, în același timp, la un nou punct de vedere important, asupra raportului dintre cele două motive fundamentale ale artei. S-ar putea spune că, de fapt, nu vedem totdeauna acest conflict între cele două motive! Ce știe de exemplu o artă așa de desăvârșită în felul său ca plastica grecilor, din timpul epocii de înflorire a sculpturii, sau pictura marii Renașteri despre această opoziție între exprimare și formă? O statuie ca Hermes a lui Praxiteles, sau așa numitul Theseus al lui Phidias, sau un tablou ca Madona Sixtină, sau Madona lui van Eyck pe altarul din Gand par să arate o completă armonie între exprimarea și forma artistică năzuită; ceea ce în-

seamnă că artistul a exprimat de fapt tot ce voia, și a putut realiza totuși o formă frumoasă a înfățișării.

Preîntâmpinăm această obiecție prin faptul că vrem să ne explicăm diferitele posibilități — raporturile posibile, — în care pot apărea aceste două motive unul față de altul.

În genere, este vorba aici de trei posibilități :

1. Cazul ideal pare să fie acela în care o direcție de artă unește forma, complet severă și frumoasă, cu cea mai înaltă accentuare a exprimării vieții interne. Aceasta a încercat s-o realizeze, în genere, arta pe care o numim clasică. Există în idealul artei clasice tendința de a voi să unească forma desăvârșit de frumoasă cu cea mai înaltă accentuare a vieții interne. Prin urmare în arta clasică vedem împăcate, pe cât se pare, ambele principii opuse ale creației artistice. Aceasta a fost exprimată ocazional cu deplină conștiință, de exemplu la Winkelmann și chiar Goethe și Schiler sunt pătrunși de această idee.

Și dacă ne adâncim în tablouri, ca picturile de acoperiș ale lui Michelangelo în Capela sixtină, sau într-o sculptură, ca figurile membrilor familiei de Medicis pe monumentele funerare în capela familiei de Medicis în Florența, pare că nu este aici nici o renunțare la exprimare, nici o călcare a formei frumoase. Ba ceva mai mult, vedem tendința de exprimare, de severitate a formei și frumusețe, în deplină unitate.

O a doua posibilitate este predominarea interesului de forma artistică, față de care exprimarea vieții interne suferă. Acest raport al ambelor motive artistice fundamentale poate produce iarăși mai multe direcții de artă, după măsura în care exprimarea vieții interne trece în urma formei. Când acesta este cazul numai într-o măsură relativ restrânsă se naște o direcție de artă care ne pare, după exprimarea sa, rece și obiectivă ; numim asemenea artă foarte bine artă serioasă și concisă.

Exemple de acest fel avem în plastica greacă arhaică, în pictura bizantină, în care o concizie rigidă a formelor îngăduie numai o mică măsură de exprimare sufletească.

Extremul cel mai avansat al acestui fel de artă îl avem în manifestările de pictură ale vechilor Egipteni, în care era prescris un sever canon al formelor, al proporțiilor, al mișcărilor, etc.

O altă nuanță a acestui fel de artă se naște prin faptul că artiști, mediocru dotați, își însușesc darea formei unui mare model, și-l dezvoltă mai departe, fără a-l umple cu o viață internă corespunzătoare. Atunci se naște manierismul, maniera artistică, în care un anumit model de formă ne lasă reci prin lipsa sa de conținut și de exprimare.

Un alt efect are iarăși predominarea formei în industria artistică, când se nasc așa numitele «forme rigide».

Asemenea exemple avem în tipul Buddha al artei orientale care, imprimat în India, a colindat cu religia budistă prin întreaga Asie interioară și răsărit, și care încremeni, în așa măsură, încât s-a acceptat pe sine însuși într-o lume de forme cu totul străină, ca lumea chineză, coreană și japoneză ; în consecință, natural că el nu putea exprima decât foarte puțin caracterul specific al vieții religioase al acestor popoare.

Un fel special de forme încremenite îl mai găsim în industria textilă orientală, de exemplu, în schema unui covor de rugăciune persan, sau în special anatolic. Forma fundamentală a unui asemenea covor este aproape fixă : el e construit nesimetric (în direcția lungimii) ; arată în înfățișarea schematică firide de rugăciune ale moscheii cu simboluri alternative, cum e candela sau lampa moscheii, arborele vieții, ghirlande de flori, etc.

Deasupra și dedesubtul firidei, sunt așezate tablii lunguiețe cu motive arhitectonice și totul este înconjurat de unul sau mai multe chenare, care arată mai mulți lujeri cu frunze, schematic stilizați. Un asemenea fel de «încremenire» de forme are la rândul său cu totul altă însemnătate fiindcă se îndreaptă spre industria artistică. În domeniul industriei artistice nu putem presupune însă că fiecare artist posedă totdeauna un dar special de a inventa. De aceea, în acest caz înrâurește favorabil mai ales un anumit canon al formelor, fiindcă el asigură o tradiție fixă pentru dezvoltarea meseriei și întregul Orient

ne arată că tradiția în industria artistică are o însemnătate extraordinară. De aceea și vedem că înlăuntrul artei orientale industria artistică a ajuns, în genere, punctul său culminant. Tradiția prescrie industriașului oriental anumite forme fundamentale și-i lasă apoi libertatea pentru o anumită variație individuală a schemei fundamentale. Acest fel de libertate și concesiune este însă, pentru dotația mijlocie a artiștilor din popor, tocmai cea corespunzătoare scopului, și astfel vedem cum în industria artistică orientală, cu toată acea încremenire a formelor, fiecare piesă mai bună poartă totuși în sine caracterul unei opere de artă individuală.

O a treia posibilitate este predominarea interesului pentru exprimarea accentuată. Când se întâmplă aceasta, în genere, se naște o artă, care e tocmai opusă celei anterioare, înclinând mai mult sau mai puțin spre un subiectivism extrem.

Aceasta înseamnă că se naște o artă, care se preocupă intens de interiorul nostru, dar care calcă formele artei și este amenințată de pericolul de a deveni lipsită de formă.

Însă în acest al treilea caz, lucrul nu este așa de simplu, fiindcă, după cum am văzut, motivul exprimării poate căpăta două tendințe cu totul diferite, una pozitivă, sporirea și acentuarea mijloacelor de exprimare, sau una negativă, disoluția formelor artei.

Și după cum tendința unilaterală de exprimare se manifestă mai mult pozitiv, sub forma căutării de noi forme, sau mai mult negative, sub forma disoluției tuturor formelor severe, se nasc direcții de artă cu totul diferite.

Este foarte instructiv tocmai pentru înțelegerea artei noastre moderne să ne lămurim mai bine aceste diferite posibilități.

*
* *

Concep întreaga artă modernă, din următorul punct de vedere: în ea, predomină unilateral tendința de exprimare accentuată, și ea arată toate posibilitățile ten-

Scanned with OKEN Scanner

denței de disoluție la care, căutarea de noi mijloace de exprimare predomină în orice caz fără nici o îndoială, însă care nu e întovărășită, afară de rare excepții, de nici un rezultat bun.

Mai întâi, spre a găsi noi mijloace de exprimare, artistul poate apuca două căi diferite, care duc la direcții de artă complet diferite.

Una din căi este o reînnoită aprofundare în obiectul de înfățișat, cu intenția, ca printr-o cunoaștere mai precisă a obiectului, printr-o cercetare adâncită și complet obiectiv orientală, să găsească noi mijloace de înfățișare, — am putea zice chiar din obiectul însuși.

A doua cale este aceea prin care artistul tocmai cu obiectul de înfățișat nu se ocupă, ci studiază el însuși din nou mijloacele de înfățișare și formele artei spre a găsi imediat noi mijloace de exprimare. Această tendință apucă câteodată instictiv drumul cel bun, anume, acela de a reveni la formele fundamentale cele mai simple, la raporturile estetice elementare sau (în special în industria artistică) la mijloacele și materialele elementare ale unei arte sau ale unei opere de artă. Din aceste raporturi fundamentale ale artei se caută să se realizeze apoi efecte noi și acentuate. Natural că se pot uni și ambele principii și nu rareori arta apucă ambele căi deodată.

*
* *

Pentru primul fel de procedare al artei, avem un exemplu excelent în impresionismul modern, ai cărui adepți, de comun acord, tind să găsească noi și accentuate mijloace de exprimare în artă, prin pura aprofundare în obiect, am putea spune prin redarea naturii ca atare, așa cum se prezintă simțurilor, neprelucrată prin experiența umană, prin fantezie (sau apercepție). Un peisaj perceput pur sensibil, în plină lumină de soare de exemplu, nu este de fapt pentru percepția optică nimic altceva decât o sumă de pete de culori și de lumină care, în puterea marii străluciri a lumânării (și a iradiației condiționate prin aceasta sau a aruncării razelor de lumină pe petele dinprejur) descompune toate contururile obiec-

telor și tocmai în acest fel încearcă pictorul impresionist să redea natura. Este o concepție cu totul eronată a impresionismului, după care acești pictori s-ar trudi de a reda «impresia fugitivă» a aspectului trecător al lucrurilor.

Caracterul propriu al picturii impresioniste se întemeiază tocmai invers, mai mult pe o afundare adâncă și complet obiectivă a artistului în însăși impresia pur obiectivă a naturii și în mijloacele de înfățișare pe care le oferă natura însăși, și nu puțini impresioniști arată, în redarea nuanțelor de lumină și culori, o îngrijire care putea fi căpătată numai printr-o aprofundare cu totul neobișnuită în obiectul natural însăși.

Că această concepție a impresionismului este cea adevărată reiese din descrierile, cu totul lipsite de echivocuri, pe care le-au dat numeroși adepți ai acestei direcții de artă despre procedeul lor artistic, ca de exemplu Max Liebermann, van Gogh, etc.

* * *

Pentru cea de a doua cale a artiștilor, avem un exemplu în arhitectura modernă și în special în induustria artistică a timpului nostru. Amândouă artele se străduiesc în prezent să revină la formele și raporturile fundamentale și ca atare să lase materialele să-și producă efectul cât mai curând posibil. De aceea, arhitectul modern scoate în relief în special peretele, care trebuie să producă efect în toată mărimea sa fără nici un adaos decorativ, și în construcția privată în special acoperișul, ambele părți constitutive fundamentale ale casei, iar în industria artistică predomină pura formă ca scop și în locul adaosurilor decorative apare efectul pur al proporțiilor convenabil calculate ; pe lângă aceasta, se caută de a lăsa materialele și substanțele să producă efect ca atare, în special diferitele varietăți de lemn și materiale textile.

Toate acestea corespund unei tendințe după noi mijloace de exprimare, care vrea să treacă peste formele vechi și încremenite și arată o însănătoșire și o întărire

a artei noastre, care trebuie recunoscută chiar atunci când artiștiii, în unele cazuri, nu nimeresc totdeauna calea cea bună.

Dar din nefericire, din această tendență după exprimarea accentuată, vedem producându-se și alte manifestări mai puțin îmbucurătoare.

Anume, când în căutarea de exprimare mai accentuată nu găsește nici un mijloc nou de exprimare artistică întrebuințabil, intră în joc tendențele negative ale năzuinței după exprimare accentuată și acestea sunt din nefericire cel mai mult predominante în arta modernă.

Putem spune, în genere, că această negativă tendință dizolvantă de căutare a exprimării accentuate se arată azi în trei manifestări deosebite : deoparte în simbolism și în schematizarea și stabilirea, necontenit legată de el, a vechilor forme ; aceasta este totuși forma relativ nevinovată a tendinței de disoluție în artă. Mai mare îmi pare a doua manifestare care caută să extindă mijloacele unei arte trecând în domeniul alteia și să exprime ceea ce mijloacele unei arte nu pot face cu nici un chip. Aceasta este trăsătura caracteristică a așa zisei arte futuriste. Încă mai rea este a treia manifestare, care lasă la o parte pur și simplu opera de artă definitivă, concisă în sine, și pune în locul ei numai lucrul cu elemnte artistice, ca de exemplu câmpuri de culori incoerente, părți de forme izolate, și că încercarea și experimentarea cu efect sentimental a unor asemena elemente artistice sau pur și simplu a unor părți constitutive apare în artă în locul «operei» propriu zise.

Aceasta este disoluția completă a oricărei forme artistice, părăsirea oricăror legi de stil, cu rezultatele căreia obișnuiește să-și dea aspect genial nu numai artistul, dar și cârpaciul și lipsitul de orice talent ; aruncare de câmpuri de culori sau forme cu totul neprelucrate, o poate face orice cârpaci ; adevăratul artist nu va rămâne însă niciodată la o pură și simplă încercare de mijloace artistice incoerente, ci va trece necontenit peste ea la opera de artă concisă în sine.

Să privim acum pe scurt aceste trei forme de degenerare ale artei moderne.

Scanned with OKEN Scanner

Când năzuința după o exprimare accentuată nu găsește nici o formă nouă, rămâne ca cea mai simplă cale de urmat aceea de a face din formele vechi purtătorul și mijlocitorul de gânduri, idei sau dispoziții și semnificații, simplificându-le și schematizându-le extraordinar, fapt prin care li se poate da atunci o semnificație pe care forma neschematizată n-o avea.

Aceasta este calea, pe care o apucă simbolismul. El reduce forme cunoscute, prin cea mai avansată simplificare, la o schemă sărăcăcioasă și apoi îi dă acesteia o semnificație simbolică.

Simboluri numim în artă toate asemenea forme, care trebuie să exprime cu totul altceva, decât ceea ce este semnificația lor proprie și imediată.

De exemplu, altarul este simbolul apropierii Domnului; la origine însă altarul nu înseamnă nimic altceva decât o masă (masa de jertfe). Sau, coroana și sceptrul sunt simbolurile puterii regale; la origine însă, coroana este numai un obiect de acoperit capul și sceptrul un toiag sau baston pentru bătaie.

Prin urmare, peste tot unde avem forme simbolice se naște o legătură a formei vechi cu o proprie semnificație nouă, necunoscută ei la origine. Aceasta poate fi legată cu obiectul sau pur convențională, cum e cazul în exemplul întrebuințat mai înainte, și atunci se înțelege numai de cel care cunoaște această semnificație convențională a simbolului, sau e vizibilă din însăși felul simbolului, cum de exemplu, justiția este înfățișată printr-o femeie legată la ochi sau purtând în mâini cântar și sabie. Atunci simbolul se înțelege din sine însuși și nu mai este nevoie de nici o lămurire specială a celui ce-l privește.

Dacă ne întrebăm acum, în care din cele două feluri de simboluri intră simbolismul modern, trebuie să răspundem că el ia o poziție neclară și nehotărîtă între ambele. Singurul simbolism justificat, natural că ar fi cel de al doilea, deoarece în acesta pictorul sau sculptorul n-are nevoie să condiționeze înțelegerea operei sale de faptul că ar scrie sub ea: acest tablou trebuie să însemne cutare și cutare, ci simbolurile trebuie să fie în-

țelese din ele însele. Acesta nu este însă aproape de fel cazul la simbolismul modern, unde adesea este nevoie de sfat și o combinare cu totul pretențioasă și temerară, când cineva vrea să înțeleagă ce-a voit simbolistul prin înfățișarea operei sale.

De aici se vede lămurit că simbolismul modern este numai un înlocuitor sărac în idei, un surogat pentru inventarea de forme noi, care trebuie să satisfacă nevoia de exprimare accentuată a vieții interne.

Să luăm câteva exemple. La expoziția artistică din Dresda, în 1912, era expus un tablou de Klimt denumit: „Moartea". Este caracteristic faptul că la prima vedere tabloul făcea o impresie cu totul originală și se credea, ca și despre numeroase alte tablouri ale aceluiași maestru, că suntem înaintea unui limbaj al formelor cu totul nou.

O cercetare mai de aproape dovedi însă contrariul. Nici o idee nouă de formă nu se ascundea în aceste tablouri simbolice de Klimt.

În locul oricăror invenții de noi forme de exprimare s-a pictat o combinație de linii drepte, o stilizare și o nuanțare a figurilor umane împinsă până la cel mai exagerat extrem. Moartea însăși este o schemă, redusă la extrem, a obișnuitei înfățișări a scheletului: indicarea unui craniu, dedesubtul căruia se întinde un tub în formă de cilindru, care înfățișează veșmântul, dedesubtul căruia se arată piciorul osos. Efectul morții asupra omului este înfățișat printr-o grămadă de umbre de figuri umane, într-o piramidă. Între moarte și piramidă nu este stabilită nici un fel de legătură prin pictură; spectatorul privește între ele numai pauza colorată cenușiu. Se pare că artistul s-a gândit la simbolicul, aproape cu totul exterior, de a înfățișa enigma morții prin faptul că a pictat figuri cu totul enigmatice.

În fapt însă, tabloul arată numai o minimală putere artistică și o sărăcie de idei înspăimântătoare.

Alte exemple de acest fel erau grămădite în același salon de expoziție; toate trădau aceeași sărăcie de idei și aceeași străduință de a pune în locul noilor mijloace de exprimare pozitive renunțarea la forma determinată și clară, o metodă care amintește de faptul că un vorbitor,

Scanned with OKEN Scanner

prin pauze ticluite, vrea să stimuleze în auditorul său idei, care nu există.

A doua posibilitate care mai rămâne năzuinței după exprimare accentuată, când nu se găsesc deloc forme noi, este, precum văzurăm, aceea de a vrea să se exprime, chiar cu vechile forme neschimbate, ceva, care după natura lor, nu se poate exprima.

Fiindcă o astfel de artă trebuie să calce legile stilului, ea este prin urmare exemplul tipic al aversiunii pentru stil.

Exemple clasice de această rătăcire găsim în sculptura actuală, în special în plastica italiană modernă. Așa de exemplu, la expoziția de artă din Viena, din 1900, pictorul italian Rosso expusese câteva grupe plastice, care manifestau foarte bine aversiunea lor pentru stil și se apropiau chiar de futuriști. Era înfățișată de exemplu o doamnă, prin mijloace plastice, cum merge la plimbare în plină lumină de soare. Lumina soarelui era înfățișată plastic.

Pe fața doamnei era executată plastic lucirea razelor soarelui și în afară de aceasta era înfățișat plastic în fața ei un voal, care natural că falsifica cu totul formele feței, și după aceasta fu carcterizat totul ca un portret. În același fel, o operă asemănătoare a aceluiași sculptor înfățișa un bărbat și o femeie care se plimbau la lumina felinarelor pe un bulevard în Paris. Și aici lumina felinarelor era înfățișată plastic ca o rază reală ca și umbra ambelor persoane.

O rătăcire asemănătoare este atunci când futuriștii moderni vor să exprime cu mijloace de pictură ceva care e imposibil acestei arte, pentru totdeauna, — anume redarea simultană a unei succesii de diferite momente de timp ale uneia și aceleiași întâmplări, de exemplu, toate stadiile unei mișcări, ale unui dans, sau chiar stadiile izolate ale unui efect sau ale unui fenomen de pură fantezie. Atunci se pictează, de exemplu o dansatoare cu 6—8 picioare, și 10—20 brațe, sau o melolie cu fragmente de instrumente, foi de note etc., puse unele lângă altele. Și aceasta trebuie înțeleasă dintr-o tendință de accentuare a mijloacelor de exprimare, care atribuie unei anumite arte exprimarea de obiecte și întâmplări, pe care ea n-o poate

face, și la care în realitate nu se găsește nici un nou mijloc de exprimare, ci acest scop cu totul nerealizat.

Dacă vrem să mai căutăm încă o dovadă despre aceasta, o găsim în faptul că în realitate, cu astfel de mijloace nu se poate exprima deloc ceea ce intenționează artistul, ci cu totul altceva. Dansatoarea cu numeroase brațe și picioare nu exprimă în realitate nici o mișcare, ci droaia de membre apare liniștită, fiindcă tocmai multiplicarea împiedică impresia de mișcare a fiecărui membru, și ele amintesc de acei monștri ai artei budiste, în care unui corp se puneau mai multe brațe și picioare. Tot așa fragmentele de instrumente nu exprimă în genere nici o melodie muzicală.

La baza acesteia stă de asemenea o eroare și mai profundă. Poate fi aceea că imaginile fugitive ale fanteziei apar la un om, într-o melodie muzicală, în forma imaginilor de instrumente și de foi de note. Însă impresia obiectelor percepute este cu totul alta decât aceea a obiectelor asemănătoare, când apar ca imagini fugitive de fantezie, și caracterul curgător și ce se pierde pe nesimțite al imaginilor fanteziei în genere nu poate fi redat prin mijloacele percepute sensibil al obiectelor înfățișate în repaos.

Partea cea mai gravă din această mișcare artistică stă însă în faptul că, în genere, la acest model de înfățișare, nu mai este nevoie de nici o putere artistică : orice cârpaci poate «pune pe pânză» asemenea lucruri.

Completa disoluție a oricărei arte, o avem înaintea noastră în expresionismul modern, căci atunci când se pot picta pur și simplu numai câmpuri de culori sau părți din lucruri, desfigurate după bunul plac, sau când orice lucru poate fi înfățișat în orice formă și culoare, — de exemplu : munții roșii, cer verde, și fețe albastre, — atunci în artă este permis orice. Atunci poate face fiecare ce vrea, fiindcă exprimarea artistică nu mai este legată de nimic, atunci și fiecare cârpaci este un «artist».

Toate aceste fenomene ale artei moderne, le vom regăsi și în celelalte arte, de exemplu în lirca modernă, și este foarte instructiv de a ne lămuri aceeași apariție a acestei tendințe de exprimare, complet lipsită de formă,

în fiecare din artele prezentului. Înainte de a trece la aceasta, trebuie cercetate și celelalte motive ale creației artistice, asupra cărora firește că vom stărui mai puțin.

IV. Alte motive ale creației artistice

Pe lângă motivele artistice generale tratate mai sus, mai avem de apreciat și motivele pur individuale în însemnătatea lor. Unele din ele sunt tratate și de alți esteticieni și pot fi presupuse în general cunoscute. Aceste fenomene mai cunoscute pot fi amintite mai mult din motive de a fi completă lucrarea de față.

Tot așa dotația specială a artistului n-are nevoie de o cercetare așa de amănunțită ca motivele generale tratate până acum.

Pentru a menționa mai întâi acest din urmă punct, este de la sine înțeles că fiecare artist trebuie să posede un fel deosebit de dotație, care-l face apt în mod special pentru arta sa. Înăuntrul dotației pentru fiecare artă putem deosebi iarăși tipuri de dotație, care îl fac pe artist să apară apt în special pentru cutare sau cutare latură a artei sale. Înăuntrul artei poetice, deosebim de exemplu dotația specific lirică, dramatică și epică și rar se întâmplă ca un poet să pară deopotrivă de dotat pentru toate aceste trei direcții.

Mai puțin cunoscut este faptul că și înăuntrul dotației muzicale se poate deosebi un tip dramatic și unul liric ; cu o deosebită claritate se arată aceasta în arta cântului, în care se poate recunoaște ușor artistul dramatic și liric.

În dotația pentru pictură se nasc tipuri prin faptul că la un artist predomină simțul pentru culoare sau pentru formă : lămurit se arată primul fel de dotație în Renașterea italiană la venețieni, cel din urmă, la artiștii romani și florentini.

Putem să distingem mai departe simțul predominant pentru detaliu în pictură sau pentru tratarea în masă, aptitudinea specială pentru pictarea din memorie și pentru cea după model.

Scanned with OKEN Scanner

Böcklin reprezintă primul tip, Menzel mai mult pe al doilea.

Deosebim apoi, simțul de pictură, parte pentru ce este tipic, parte pentru ce este individual și caracteristic ; parte simțul pentru frumosul în genere, parte simțul pentru ceea ce numim înnobilarea estetică a urâtului ; Rafael reprezintă primul tip, câțiva olandezi și belgieni pe cel din urmă (Franz Huls, Ian Steen, etc.).

*

* *

Un aspect mai important este dimpotrivă acela de a ști dacă pentru producția artistică are mai mare însemnătate personalitatea artistului sau dotația specific artistică. În estetică nu trebuie să ne mulțumim niciodată cu construcții logice Din reflexiile generale logice, natural că s-ar putea spune foarte simplu : cel mai mare artist este acela, care nu posedă numai dotația specific artistică, ci este în același timp, un om mare și o personalitate nobilă sau cu alte cuvinte, cel care unește cea mai înaltă dotație artistică cu o mare personalitate.

Dar estetica empiric cercetătoare, care nu-și construiește rezultatele sale din pure reflexii generale, va pune mai mult tocmai întrebarea dacă aceasta se potrivește cu realitatea vieții artistice Și aici faptele ne arată că problema este mult mali complicată. Am putea spune de pildă, că omul, marea personalitate, nu hotărăște în primul rând despre mărimea artistului ; mult mai importantă este dotația specific artistică. Producția artistică pare că depinde în fapt mult mai mult de puterea artistică, decât de valoarea personală și în special de valoarea etică, care se ascunde în artist. Aceasta este important pentru psihologia artistului întru atât, încât producția artistică se caracterizează ca ceva specific tocmai prin ceea ce nu este dat prin calitățile umane genrale, ci cere și o dotație specifică ; poate fi cineva om mare și nobil și totuși cu aceasta nu este deloc artist, — și pe de altă parte vedem în istoria artei de atâtea ori fenomenul, că mari artiști au fost oameni mici, superficiali ba chiar decăzuți moralmente.

Scanned with OKEN Scanner

N-aș dori să nimicesc nimănui idealurile sale artistice, dar trebuie să ne aruncăm ochii asupra câtorva cazuri de acest fel.

Rafael n-apare deloc în viața sa privată ca un om însemnat și mare, ci ca o natură ușuratică și superficială, — cu totul în opoziție față de marele său rival Michelangelo ; Mozart apare în scrisorile sale ca o natură peste măsură de ușuratică, superficială și searbădă și citind aceste scrisori nu ne putem ascunde uneori impresia că la Mozart natura a risipit un mare talent, într-un om mic și superficial. Friedmann Bach, poate cel mai genial dintre fii lui Bach, este decăzut moralmente. Numeroși artiști au fost beți vi și „mai mult sau mai puțin“ s-au prăpădit de alcool ; astfel Iosef Victor Scheffel, Gottfried Keller, care în viața sa privată era cunoscut ca un beți van iar ca funcționar era un om respingător și ordinar ; aproape aceleași calități le poseda Liliencron, la care beți vul și lericul căpăta un aspect oarecum original, prin natura cavalerească și trăsăturile soldățești ; în asemenea cazuri, câteodată slăbiciunea personală a artistului imprimă operelor sale pecetea unui anumit caracter particular ; (foarte instructive în această privință sunt comunicările lui K. F. Mayer în revista «Die Rheinlande» 1 Iahrgang). Gottfried August Bürger se arată în timpul profesoratului său în Göttingen ca o natură fără caracter, decăzută moralmente ; el trăia în bigamie cu sora soției sale, în timp ce soția sa lega relații cu studenții ; Hebbel lasă pe a sa Eliza să călătorească într-un mod cu totul brutal, când el ajunsese la fericire și prosperitate. Poetul revoluției Herwegh a făcut versuri pline de entuziasm pentru luptă și libertate, însă când a fost vorba de fapte, s-a purtat foarte laș.

Astfel s-ar mai putea aduce încă câteva exemple, din care să se vadă că dotația artistică poate merge întrucâtva independentă de personalitatea omului. Cu aceasta natural că nu se spune că n-ar fi luate în seamă calitățile personale ale artistului pentru producția artistică ; mai mult, în dezvoltarea câtorva artiști se arată că, de fapt, cea mai mare producție artistică are loc numai acolo unde se manifestă în ea și o mare personalitate. O așa de puternică dezvoltare a artei, cum ne-o înfățișează Michel-

Scanned with OKEN Scanner

angelo, este posibilă numai acolo onde se ascunde în personalitate o energie neobișnuită și o inteligență, care să cuprindă problemele timpului său.

Truda fără pereche, pe care a trebuit s-o cheltuiască Michelangelo pentru executarea picturilor de pe boltă din Capela Sixtină, n-ar fi putut s-o desfășoare nici cel mai dotat artist, dacă i-ar fi lipsit energia personală ; și o dezvoltare spirituală și artistică, cum o arată Richard Wagner în viața sa, nu putea izvorî numai din dotația muzicală, ci cerea și o personalitate, care să urmărească scopurile sale cu o imensă tenacitate și să pătrundă cu o puternică inteligență concepțiile despre lume ale timpului nostru.

* * *

Mult mai greu de apreciat decât motivele creației artistice cercetate până aici, sunt acelea care se referă la raportul artistului cu realitatea și cu viața și înăuntrul problemelor de dotație chestiunile cele mai grele pentru estetica creației artistice sunt acolo, unde vorbim mai mult sau mai puțin de marea unilateralitate a artistului.

Raportul unei persoane cu realitatea, în special cu greutățile, piedicile și deziluziile vieții, poate să fie în genere de două feluri, pe care le exprimăm, pe scurt, de la Schopenhauer încoace, prin noțiunea : afirmarea și negarea vieții.

Sau putem să ne facem viața, împrejurările ei și oamenii folositori sau supuși, putem să înțelegem și să întrebuințăm viața, din toate greutățile să încercăm a face avantaje, și mai ales să transformăm viața într-un câmp de acțiune pozitivă cu intenția de a câștiga pentru ea cât mai multe și mai înalte valori ideale ; acesta este punctul de vedere al afirmării vieții.

Sau ne retragem din lume, alegem fuga din realitate ca idealul nostru și reacționăm la greutățile și dezamăgirile vieții cu sensibilitate și sentimentalitate pasivă, cu pure reflexii asupra suferințelor și răutății lumii sau chiar cu renunțarea și negarea voinței de a trăi ; acesta este

Scanned with OKEN Scanner

punctul de vedere al negării vieții, care natural că îngăduie la rândul său diferite grade și nuanțări.

Este de cea mai mare însemnătate pentru caracterul creației artistice și pentru direcția de artă născută din ea de a ști dacă artistul ia o atitudine sau alta față de viață, atitudine afirmativă sau negativă de viață.

În primul caz, se naște o artă realistă sau optimistă, care-și caută motivele și temele cu predilecție în prezent și care înfățișează și pe artist de obicei în contact viu cu cultura ce tinde spre progres și cu viața socială a timpului său.

În al doilea caz, se naște o artă romantică, care fuge de prezent și își caută temele cu predilecție în trecut sau într-o lume a fanteziei, ireală, în basme, povești și legende.

Câteodată se refugiază și fantezia unui artist din această direcție în anumite feluri de subiecte religioase, ca de exemplu în teme mistice și estetice.

Această opoziție nu trebuie înțeleasă ca și când am putea împărți pe artiști pur și simplu în două tabere, în romantici puri și artiști ai prezentului pur. Mai mult, există posibilitatea de a se amesteca ambele atitudini în aceeași personalitate și acesta este chiar cazul cel mai răspândit.

*
* *

La această opoziție, izvorîtă din raportul artistului cu realitatea, este cu totul vrednic de remarcat, că ea e fundată chiar pe arta însăși. Arta însăși joacă în ambele cazuri, un rol cu totul diferit pentru artist. Într-un caz, ea este pentru artist tocmai mijlocul, de a folosi realitatea mai energic, de a deveni stăpânul ei în gândire și simțire, sau chiar mijlocul de a gusta viața și de a putea trăi mai departe în artă, frumusețile vieții într-o formă mai accentuată.

Astfel vedem cum Goethe retrăiește în Werther într-o formă accentuată, melancolia sa favorită, cum Schiller în „Hoții" și în „Intrigă și amor" prelucrează energic problemele sociale, care-l preocupau pe atunci. Sau cum

Scanned with OKEN Scanner

Scheffel retrăiește în formă accentuată, plăcerea pentru vin și călătorie, în cântecele sale, și Rosegger bucuria sa de viața patriarhală a locuitorilor din Alpi.

În celălalt caz, arta este pentru artist tocmai din contră mijlocul de a se refugia din această lume ce-i este ostilă și de a se retrage într-o alta mai frumoasă, visată în fantezie, după cum vedem la cei mai mulți romantici.

Tipic exemplu pentru aceasta este opoziția poeziei lirice, așa cum o găsim de o parte la Goethe și Schiller, și de alta la Hölderlin și Novalis. În privința raportului artistului cu realitatea, cu greu s-ar putea afla o opoziție mai mare ca între poezia lirică a lui Hölderlin și Werther al lui Goethe, deși ambele aparțin poeziilor sensibile, sentimentale. Goethe învinge în Werther sentimentalitatea iubirii bolnăvicioase a timpului său. Poezia însăși devine pentru el mijlocul de a se reîntoarce dintr-o dispoziție melancolică la realizarea prozaică ; când Werther este isprăvit el a scăpat de boala timpului său. Hölderlin, din contră, se refugiază în poeziile sale, din prezentul cu greutățile lui, în lumea antică, cu figurile ei ideale. Diotima sa este un ideal de femeie antică depărtată de prezent. Și această fugă de prezent la Hölderlin este legată de viața reală cu o aversiune așa de sentimentală, încât el pierde în cele din urmă puterea de a se împăca cu greutățile vieții și sfârșește într-o melancolie bolnăvicioasă și lipsită de voință,

Partea cea mai importantă din această cercetare stă în faptul că și aici există iarăși două motive opuse, după tendința lor genrală, în arta însăși ; toată activitatea artistică poartă acest caracter dublu : ea depărtează pe artist de realitate, înfățișîndu-i o realitate mai accentuată și mai înaltă, (sau construindu-și el o realitate mai accentuată și mai înaltă), care există numai în fantezie, în această formă ; și în același timp orice activitate artistică servește spre a prelucra evenimentele reale și a deveni stăpânul lor intern, de a descoperi valoarea pozitivă a vieții și a o înfățișa în formă înfrumusețată.

După cum individualitatea artistului ia atitudine mai mult afirmaitvă sau negativă față de viață, apare mai mult o latură sau alta a artei, — fuga de realitate (arta ro-

Scanned with OKEN Scanner

mantică, sau folosirea activă și întrebuințare pozitivă a realității în artă (arta realistă, arta prezentului).

Vom vedea mai târziu, că această opoziție revine și în gustul și plăcerea artistică. De asemenea, când gustăm opere de artă, când citim o poezie lirică cu pătrundere mare sau când suntem răpiți și înlănțuiți de un spectacol, se arată mai întâi o stare de afundare în opera de artă (așa numita contemplare), care ne smulge din realitate, apoi ajungem să stăpânim intern, cu ajutorul poetului, o bucată de realitate, și să devenim stăpânul ei prin judecata și sentimentul nostru ; aceasta este înălțarea peste realitate, pe care o aduce cu sine orice gustare de artă adevărată.

*
* *

De cele mai multe ori însă motivele individuale se manifestă în artă, când apare vreo puternică unilateralitate a dotației artistice și când aceasta coincide cu motivul artistic general deja cunoscut de noi, — căutarea de noi mijloace de exprimare.

Dacă se adaugă apoi o dispoziție a timpului, în care arta este concepută esențial ca arta exprimării, (cum e cazul în prezent) unilateralitatea individuală a unei dotații artistice poate crea adeseori o întreagă direcție de artă, ba poate determina chiar caracterul artei unei întregi epoci.

Dintr-o astfel de reflexie se explică iarăși multe manifestări ale artei noastre moderne, și chiar din acelea, care la început nu găseau aprobarea contemporanilor noștri ; așa de exemplu impresioniștii sau cele dintâi compoziții de Richard Strauss, sau cântecele de Hugo Wolf și primele încercări arhitectonice de Olbrich și van de Velde.

În toate aceste direcții de artă, se manifestă o unilateralitate a dotației artistice și o căutare de noi mijloace de exprimare în artă, din care numai un singur element al artei, accentuat în mod unilateral de artist, determină întregul caracter al artei. Atunci, de regulă acest element de artă preferat este ceva cu totul justificat în sine

Scanned with OKEN Scanner

(întrucât el are însemnătate alături de alte motive artistice).

Nejustificată este numai accentuarea unilaterală a acestui element. În acest caz se naște totdeauna un aspect neobișnuit și insuficient în artă, care se întemeiază pe faptul că ceva numai parțial justificat, o parte, un mijloc, un element, — este ridicat la rangul de artă întreagă.

*
* *

Câteva exemple pot lămuri aceasta. Când în muzică, ritmica singură caută să atragă atenția, aprecierea armoniei rămâne în urmă ; se naște astfel o impresie neobișnuită, insuficientă , care lasă să apară opera de artă muzicală, ca lipsită de conținut și superficială. În această greșeală au căzut chiar muzicieni moderni însemnați și originali, de exemplu Dvořak. Impresionismul în pictură se întemeiază pe faptul că o dotație individuală unilaterală a câtorva pictori moderni, ca Manet, Pissarro, Renoir, Sisley, Claude, Monet, etc., se concentrează exclusiv la redarea luminii, și anume a întregii lumini a zilei, așa după cum joacă ea pe figuri în aer liber, și dizolvă formele fixe și determinate ale lucrurilor și în locul anumitor contururi pune o topire licărindă a liniilor de demarcație. Acest efect al luminii, care apare numai în anumite împrejurări externe, este pictat cu totul unilateral și la aceasta se adaogă încă aspectul general al artei moderne de a căuta noi și accentuate mijloace de exprimare.

În consecință, lumina licărindă a acelui *plein air* fu ridicată la rangul de singurul mijloc de exprimare în pictură ; formele lucrurilor, care au totuși valoarea lor estetică particulară, fură uitate și se născu astfel o direcție de artă unilaterală pe baza accentuării unilaterale a unui moment justificat în sine : pictura de lumină, care nu mai cunoaște nici o altă valoare a formei lucrurilor. Același lucru l-a făcut Rodin în poetică ; el uită forma fixă, hotărît limitată în plastica rotundă, pe care o are figura umană, când o privim de aproape și sub un anumit unghi de cădere a luminii, și introduse în plastică un element de

pictură, redând și în plastică contururile fugitive, cu care ne apare figura rotundă în cea mai vie lumină a zilei. Prin aceasta nasc formele specifice diformate și îngroșate ale lui Rodin, care corespund în totul impresiei formelor corpului, când lumina vie ce joacă în jurul lor face să dispară contururile, descompune unele detalii prin reflexe, iar pe altele le scoate mai tare în relief prin căderea umbrei.

Și aici vedem născându-se în plastică, o direcție de artă, caracteristică, prin coincidența căutării de noi mijloace de exprimare cu o dotație unilaterală a artistului pentru efectele de lumină, sau cum am mai putea spune încă, cu dotația pentru pictură a unui sculptor.

Pe o cale absolut inversă apucă unii artiști ca Ferdinand Hodler și elevii săi (în special Egger-Lienz) și totuși există și aici același fenomen. Pentru ei, lumina licărindă a zilei și efectul ei dizolvant față de formele fixe ale lucrurilor nu există în genere ; ei pictează cu totul în opoziție cu cei amintiți mai sus, am putea zice că pictează numai formele, formele abstracte, desprinse de efectul luminii ; și este foarte caracteristic, că Egger-Lienz se manifestă aici ca imitatorul lui Hodler, că exagerează acest principiu într-un mod lipsit de gust și neplăcut, desenând figuri umane, așa fel, că un simplu contur este zugrăvit ca o pată mare cu o singură culoare (mai ales închis), din care naște o adevărată caricatură de pete cu efect de plastică. În același timp, acest simț unilateral pentru forme duce cu necesitate la reducerea schematică a formelor, deoarece cu cât se pictează mai mult schema și se înșiră un număr de scheme, una lângă alta, cu atât mai mult se scoate forma în relief.

Că aceasta este o rătăcire artistică, se arată în parte, din faptul că aici bogăția de linii frumoase, pe care o prezintă ochiului figura umană, este redusă la forme fundamentale schematice și rutinate. Și astfel această artă se apropie de pictura de afișe iar efectul petelor ia locul oricărei modelări mai fine. Aceasta este pictură de senzații, dar nu artă adevărată. Să privim picturile de perete așa de vestite ale lui Hodler, în noua universalitate din Jena, de exemplu pictura ce reprezintă studenții porniți în marș

Scanned with OKEN Scanner

în 1813. Amploarea mișcării celor care mergeau în marș cadențat este exprimată acolo prin faptul că toate brațele, picioarele și liniile corpurilor sunt puse unele lângă altele paralel după o singură schemă de forme.

Este absolut eronat a crede că aici e vorba de o mare putere artistică ; este mai mult o dibăcie de desen, foarte ieftină și ușoară, care constă în a exprima o mișcare a masei cu linii așa de schematic reduse, uniform trase ; din contră, este o artă mult mai înaltă de a înfățișa o mișcare uniformă a maselor, așa fel încât să fie exprimat în masă nu numai schematicul și asemănătorul, ci și întreaga individualitate a fiecărui individ.

Și aici, faptul, care dă unei întregi direcții de artă caracterul său particular, este iarăși o dotație artistică unilaterală pentru forma schematic redusă și coincidența ei cu căutarea de noi mijloace de exprimare.

Un exemplu din poezia lirică modernă sunt poeziile de St. George. Acest poet are o dotație unilaterală pentru muzica cuvintelor, și caută noi mijloace de exprimare, lăsând să depindă tot efectul principal al poeziei de muzica cuvintelor, în paguba conținutului și claritățiì ei.

Și aici s-a ridicat, în chip unilateral, un singur element al poeziei lirice, justificat în sine, la rangul de artă întreagă.

Cu totul lămurit se arată toate aceste manifestări în lirica modernă, în parte și în roman. Lirica este caracterizată tocmai prin încercarea poeților noștri moderni de a accentua exprimarea verbală ca atare, spre a adapta limba poetică în modul cel mai puternic la exprimarea vieții interne și prin completa nereușită a acestei încercări. Poetul vrea să poată spune totul, fără nici un respect al formei poetice și a legilor de formă.

Năzuința de a promova posibilitățile de exprimare ale limbii poetice natural că este cu totul justificată, atâta vreme cât pe lângă ea se naște în genere o poezie adevărată și atâta vreme cât se realizează și producția artistică și îmbogățirea limbii.

Ba ar fi de salutat cu cea mai mare bucurie, faptul dacă prin această năzuință s-ar crea și noi forme de artă poetică, și limba poetică ar trăi din nou un avânt

asemănător celui produs de puterea creatoare a unui Goethe sau a unui Heine.

Numai că iarăși este caracteristic pentru arta timpului nostru, faptul că această căutare de exprimare accentuată a limbii și de legătură mai strânsă a ei de viața internă accentuată a timpului nostru a condus în poezia modernă tocmai la dizolvarea radicală a oricărei forme poetice și la călcarea legilor elementare de limbă. În lirica modernă se poate vedea în mod deosebit de lămurit, pentru ce această întreagă năzuință are așa aversiune pentru stil, și în același timp pentru ce este un început cu totul imposibil.

Acești lirici moderni nu cunosc deloc legile evoluției vorbirii ; limba nu se poate promova sau schimba printr-o singură lovitură. Cine vrea să găsească dintr-o dată sute de noi mijloace de exprimare în limbă păcătuiește contra tuturor legilor naturale de dezvoltare a limbii. Încetățenirea de noi mijloace de exprimare în limbă este posibilă de abia prin muncă de generații și noua ei formație cere luare în seamă cu grijă a uzului limbii și a obișnuințelor de gândire.

Fiindcă liricul modern nu este totdeauna în stare să găsească reale posibilități de exprimare întrebuințabile, se naște sau o comportare arbitrară cu uzul limbii, sau o imitare rutinată a câtorva trucuri și rețete, cum este îngrămădirea de repetiții și adjective, formație nouă de imagini de sunete foarte lipsite de gust, inventarea de plăsmuiri de sunete lipsite de sens, care nu se mai leagă de uzul limbii — sau o mânuire lipsită de formă a metrului și a rimei, care are tendința de a pălăvrăgi fiecare idee cât mai de-a dreptul posibil.

Dacă vrea cineva să-și dea osteneala de a cerceta odată mai amănunțit pocirea limbii noastre moderne, poate deosebi două clase de maltratări.

Un fel de schimbări de vorbe este relativ inofensiv ; se naște numai din dispariția simțului, pentru stilul vorbirii și precizia gramaticală a limbii ; ea este în parte un simplu produs al inculturii.

Ce-am arătat aici despre lirică se potrivește și pentru celelalte arte absolut în mod analog, în special pictura

futuriștilor și expresioniștilor, în întrebuințarea sistematică de disonanțe înlăuntrul muzicii, în înlocuirea plasticii executată cu grijă prin figuri umane grosolan schematizate, care amintesc de marionetele, pe care le expusese odată un sculptor rus modern.

Toate aceste mișcări arată același aspect : o accentuare a mijloacelor de exprimare și căutarea de «nou» ca atare, fără nici o preocupare de valoarea artistică.

*
* *

Estetica empirică are să răspundă acum la întrebarea, cum se explică apariția acestor manifestări și cum se face că asemena trucuri artistice nu sunt respinse unanim de publicul, care le gustă.

O cauză a apariției acestor manifestări am arătat-o deja : stă în coincidența pretențiilor timpului nostru, neobișnuit de accentuate, după producții artistice, cu o lipsă a sentimentului mai fin pentru stil. Se adaogă apoi și încă alte cauze : numesc din ele numai pe cele mai însemnate :

1. Respectul nostru fără margini pentru individ. Suntem prinși într-un individualism peste măsură de tare, care se arată în toate domeniile vieții publice. Fără îndoială că recunoașterea individului în artă este justificată în mod necondiționat, dar noi suntem în pericol de a exagera acest individualism și de a privi numai faptul că într-o operă de artă se arată ceva individual și a nu ne mai întreba dacă această individualitate este bună sau rea, artistică sau neartistică. Faptul că, cu puternica scoatere în relief a arbitrarului individual poate fi în legătură și o individualitate neartistică precum și cea mai rea cârpăceală, pare să-l fi uitat cu totul timpul nostru.

2. Lupta puternică de concurență între artiștii înșiși. Concurența, care a pătruns din nefericire și în artă, constrânge prea ușor pe artist să se facă bătător la ochi și să-și ajungă rezultatul său prin mijloace neartistice, prin cedare față de plăcerea senzațională și față de modă.

De aceea se năzuiește cu orice preț după «nou», după «aparte» după «ceva deosebit», «izbitor», etc. cu totul fără nici o preocupare de faptul dacă toate acestea au

sau nu vreo valoare artistică. Chiar arhitecți însemnați și artiști de decoruri ca Velde și Otto Eckmann nu pot fi scutiți de această imputare. Altfel, ar fi de neînțeles cum ușile nepractice, organizările casei, mobila primului artist, ornamentele în formă de spirală lipsite de orice gust de pe covoare și legătura de cărți al lui Eckmann ar fi putut fi luate drept opere de artă.

3. Teama falsă și îngrijirea exagerată a publicului de a nu nesocoti o manifestare artistică nou apărută și a n-o cunoaște în valoarea ei. S-a întâmplat adesea în prezent și în trecutul apropiat, ca un artist într-adevăr însemnat să rămână la început neînțeles și în consecință publicul nu mai îndrăznește să mai condamne ceea ce în mod evident este cu totul neartistic.

4. Se adaugă, ca o cauză dependentă de aceasta, nesiguranța profanului în fața tuturor problemelor de tehnică artistică. De fapt, nu este ușor de văzut dacă un artist stăpânește într-adevăr mijloacele și tehnica artei sale și dacă o întrebuințare liberă și o neobișnuită mânuire a tehnicii unei arte a izvorît din stăpânirea reală a mijloacelor și din deplina libertate artistică, sau dacă este un produs al cârpăcelii. Pentru aceasta ar trebui o cunoaștere adâncă a tehnicii picturii, a teoriei armoniei, a staticii, a tehnicii textile, a tehnicii ceramice, etc., pe care natural că profanul rareori le posedă. O cauză cu totul puternică în apariția unor astfel de rătăciri artistice este :

5. Pătrunderea reflexiei în arta însăși. Artiștii noștri nu mai creează așa de naiv și așa de instinctiv ca în arta mai veche.

Peste tot a pătruns în artă creația conștientă, după reguli și rețete și reflexia asupra efectului fiecărui mijloc artistic și căutarea de «nou» și «deosebit», care stăpânește arta noastră, împinge pe artiști tot mai mult la reflexie.

Vedem aceasta în diferite manifestări, ca de exemplu : numeroși lirici moderni pun în fruntea poeziilor lor o prefață de teorie estetică, sau futuriștii adaugă fiecărui tablou lungi comentarii, prin care publicul este lămurit asupra sensului tabloului și asupra însemnătății fiecărui truc optic ; sau, conducătorul expresioniștilor Kandinsky scrie

Scanned with OKEN Scanner

o carte savantă despre efectul culorilor, în care mișună erorile privitoare la chestiunile de optică ; totuși este tipică pentru a dovedi că asemenea artiști lucrează mai mult reflectând decât să creeze în mod naiv. Ba chiar o operă relativ însemnată ca «Problema formei în arta plastică» a lui Adolph Hildebrand, arată influența vătămătoare a reflexiei artistice prin faptul că teoria sa asupra plasticii este potrivită numai pentru o direcție artistică absolut determinată, nu însă pentru menirea plasticii în genere.

Toate aceste cauze, plus străduința de accentuare a mijloacelor de exprimare fără simț pentru forma artistică, cooperează foarte bine în prezent spre a face posibile mișcări artistice ca expresionismul și futurismul.

*
* *

Vrem să mai aruncăm încă o privire asupra motivelor creației artistice menționate mai înainte : nepersonale și extrapersonale. Prin aceste motive vreau să înțeleg trăsăturile caracteristice ale activității artistice, care sunt determinate mai mult de timpul artistului, de cultura, gustul, moda timpului, etc., decât de individualitatea artistului însuși, și care-i vin artistului în conștiință, mai mult în mod neclar, care lucrează mai mult instinctiv în el.

Asupra acestui fel de motive extrapersonale în creația artistică a insistat în vremea noastră mai ales *Hippolyte Taine,* care explică arta prin influența «mediului» : prin *rasă, climă* și *obicei.* Asemenea cercetări a efectuat mai înainte Gottfried Semper, care tot așa a luat în considerație clima și legăturile țării, precum și trebuințele practice, modul de viață al unui popor în explicarea nașterii de forme ale artei.

Templul grec al lui Hypetron (templul cu acoperișul deschis) trebuie să se derive, de exemplu din clima lipsită de ploi și din trebuințele de cult ale poporului ; găteala egipteană din trebuința de a scoate apa din fântâni, etc.

Amândouă aceste teorii îmi par însă că n-arată cele mai importante motive extrapersonale pentru artist și

mai ales ele nu explică suficient efectul tuturor acestor puteri.

Cele mai importante motive extrapersonale ale creației artistice îmi par că sunt în cultura unui timp, în special în nivelul de civilizație al unei epoci culturale, în măsura, în care artistul participă la aceste două puteri și mai ales în bogăția vieții interne a unei epoci, care iarăși este condiționată de gradul culturii și de nivelul civilizației. Că aceste puteri generale influențează pe orice artist este aproape de la sine înțeles, așa încât nu e nevoie decât de o foarte scurtă cercetare a acestor influențe.

Din contră, trebuie să stăruim mai mult asupra chestiunii, dacă și prin ce influențează cultura și civilizația unei epoci asupra artei.

*
* *

Prin cultura unui popor, atât cât trebuie luată în considerație pentru artă, înțeleg totalitatea formelor externe de viață, pe care un popor și le-a creat el însuși, și conținutul suufletesc, care se exprimă în ele ; prin urmare obiceiurile sale, formele de relații între oameni, organizarea, caselor și orașelor, îmbrăcămintea, îngrijirea corpului, măsura rafinării, pe care au suferit-o toate aceste lucruri, mărimea necesităților și forma și dispoziția de care sunt mulțumiți.

Este clar că o realitate așa de complicată cum e cultura unui timp, care include elemente așa de variate și deosebite, poate influența și în chip foarte deosebit activitatea artistului ; însă influența evident cea mai importantă a culturii asupra artei stă în ceea ce numim rafinarea formelor vieții și în bogăția sporirii și înmulțirii mijloacelor de cultură. Într-adevăr, prin rafinarea formei de viață și prin sporirea mijloacelor de cultură se înalță mai ales bogăția vieții interne a unui timp și a unui popor și prin aceasta se mărește pe de o parte receptivitatea sa pentru impresii artistice, pe de alta, odată cu aceasta se ridică și cerințele, pretențiile, pe care un popor și o epocă le pun artei și artistului, și simultan cu pretențiile se sporește și măsura, care se pune în producția ar-

Scanned with OKEN Scanner

tistului. Şi în acest punct văd eu, în acelaşi timp, modul cum cultura unui timp influenţează asupra artei şi calea pe care influenţează.

Prin urmare, înainte de toate, este de ştiut dacă avem de a face cu o cultură cu pretenţii sau fără pretenţii, când e vorba de a determina influenţa culturii asupra artei.

Să observăm, în această privinţă, asemenea deosebiri, în producţiile artistice, ca miniaturile din evul mediu şi desenele celor mai mari artişti ai noştri din vremea Renaşterii. În cele dintâi un desen modest, fără pretenţii, ba chiar greoi, reprezentând oameni, cai, îngeri, atitudini, mişcare şi situaţie, — în cel de-al doilea cea mai înaltă perfecţiune în redarea înfăţişării umane şi a întâmplărilor religioase şi laice.

Sau, să comparăm poezia lui Gottsched şi lirica lui Goethe, sau simpla organizare burgheză a casei şi organizaţiile orăşeneşti din vremurile trecute, cu locuinţa noastră de azi, şi cu marele oraş modern.

În primele, ne apar deosebiri în producţiile artistice, care ne rămân aproape neînţelese, dacă nu ţinem seama de diferitele pretenţii şi normele, care au fost puse în aceste timpuri pentru producţiile artiştilor. Şi desigur, unul din cele mai importante dintre motivele extrapersonale ale creaţiei artistice, este acela dacă artistul a avut conştiinţa că lui i s-a cerut aprecierea cu o măsură excepţional de mare, sau dacă el s-a bazat instinctiv pe faptul că publicul va fi mulţumit uşor cu ceea ce-i dă el.

Şi ca să revenim asupra unui exemplu de mai sus, cele mai multe din poeziile lui Gottsched ne apar azi ca peste măsură de sărace şi prozaice ; în ele nu domneşte o limbă poetică ; limba sa ne apare ca proza de toate zilele, care e pusă în versuri şi rimează din punct de vedere exterior. Însă cultura timpului său nu cerea mai mult ; lumea era mulţumită cu asemenea poezii.

Nu trebuie să ne închipuim însă că pictorii de miniaturi din evul mediu, sau poeţi ca Gottsched, sau sculptori ca cei din prima epocă romanică în Germania, cu figurile lor umane rău proporţionate, n-ar fi putut produce în genere mai mult, ci probabil că lucrul trebuie înţeles astfel : artiştii acestei epoci de artă n-au avut absolut

nici o reprezentare de ceea ce se poate realiza în genere cu mijloacele unei arte.

Ei n-aveau nici o măsură mai înaltă și nici un model, și de aceea nu produceau mai mult. Dovada despre aceasta stă în faptul că uneori o întreagă epocă de artă se ridică deodată sau se schimbă complet, dacă artiștii unui timp fac cunoștință cu noi modele și pretenții, cum s-a întâmplat cu pictura Renașterii prin schimbul reciproc al pictorilor germani și italieni ; un fenomen asemănător e schimbarea proporțiilor umane și a perspectivei la japonezi, când ei cunoscură modele europene.

În mod cu totul lămurit, dependența de pretențiile culturii o arată trecerea, efectuată relativ repede, a organizării locuinței de la timpul strămoșilor noștri la timpul nostru.

Vremurile trecute reduceau podoaba locuințelor și a caselor la elementele cele mai simple și mai sărăcăcioase. Tablourile și ramele de oglinzi erau fixate prin câteva stinghii netede, care arătau ca singura podoabă câteva trunchiulețe pătrate în colțuri. Se adăuga un tapet înflorit cu floricele de execuția cea mai simplă ce se poate închipui, și apoi covoare și stofe de draperii tipărite, de aceeași natură. Să comparăm acum un asemenea tapet din vremurile trecute cu decorarea stofelor japoneze sau chiar persane și turcești : este o deosebire ca de la cer la pământ. Stofele orientale menționate nu sunt superioare numai prin valoarea de lux a materialului, ci și prin splendoarea și originalitatea desenului și prin inepuizabila bogăție a darului de a inventa, care se arată în fiecare motiv, — și mai ales în precizia și corectitudinea de stil, cu care sunt urmate principiile de decorare a câmpurilor de pe covor. Cauza acestora nu stă în faptul că întreaga forță artistică a timpurilor trecute n-ar fi putut fi mai mare, ci în acela că întreaga cultură a timpului și pretențiile ei pentru forma artistică a mediului înconjurător era destul de burgheză și nu avea nici o măsură așa de înaltă, cum era obișnuit s-o facă secole de-a rândul orientalul bogat.

Invers, epoca noastră este cunoscută tocmai prin enormele pretenții, pe care le pune artei și prin multilate-

ralitatea și înălțimea pretențiilor, cu care ne îndreptăm spre toate producțiile artistice și de aceea este absolut imposibil de a putea să ne reîntoarcem la arta timpurilor trecute, — precum s-a susținut câteodată. Contactul nostru cu arta acestui timp este mai mult cu totul exterior, și dacă noi restabilim cu predilecție mobilele timpurilor trecute în locuințele noastre, aceasta este posibil numai prin faptul că nu ne mulțumim numai cu ele, ci pe lângă ele avem pe toate celelalte, care sunt posibile, spre a ne înzestra mediul nostru.

Accentuarea pretențiilor pe care o cultură în progres le pune în producția artistului, n-are însă deloc totdeauna o influență favorabilă asupra artei !

Ea devine chiar periculoasă când, deodată cu ea, s-a pierdut simțul artistic mai fin și caracterul plin de pretenții al culturii are de gând să mai ceară încă ceva extraordinar și «aparte» sau bătător la ochi.

Atunci ușor se naște printre artiști înclinarea de a lua drept plin de valoare artistică ceea ce este izbitor, extraordinar sau noul «á tour prix». Peste tot, unde o perioadă de cultură arată aceste două calități — sporire anormală a pretențiilor și mică siguranță în gustul artistic, — se naște acea puternică căutare de noi mijloace de exprimare în artă, sau năzuința după accentuarea mijloacelor de exprimare, pe care am cunoscut-o deja ca trăsătura caracteristică principală a artei «moderne».

Dacă aruncăm numai o privire fugitivă asupra culturii timpului nostru, observăm peste tot o extraordinară accentuare și multiplicare a mijloacelor culturale și o puternică dezlănțuire a pretențiilor și cerințelor pentru întreaga viață, ceea ce natural că trebuie să influențeze și arta.

Mai întâi, nici o epocă de cultură anterioară nouă n-a avut un așa extraordinar contact cu alte culturi străine, cum are actuala noastră cultură europeană (numai epoca împărăției romane i se aseamănă întrucâtva).

Cultura noastră a primit elemente din cultura japoneză și chineză, întreaga noastră industrie artistică, porțelanul nostru, o parte din pictura noastră modernă este

influențată adânc de arta din Asia răsăriteană ; chiar îmbrăcămintea doamnelor a împrumutat kimono-ul japonez, pentru anumite scopuri.

Elemente din cultura orientală au pătruns în arta textilă, prin faptul că toate covoarele și broderiile sunt sub influența orientală, chiar olanele și plăcile de piatră germane și modelele de tapete au primit de curând modele din Asia de răsărit, persane sau turcești și prin mijlocirea covorului din Asia interioară decorul câmpurilor de covoare a ajuns chiar sub influența popoarelor nomade din Asia interioară, ca turcomanii, nomazii din Anatolia etc.

O foarte răspândită industrie de imitație, care nu face cinste deloc, se ocupă de împodobirea locuințelor cu covoare orientale, perdele, chilimuri etc. imitate.

În locuințele noastre întrebuințăm porțelan chinez și japonez, bronzărie chineză și japoneză, sfeșnice, felinare, evantaie și tablouri, măsuțele de fumat le aducem din Damasc sau Maroc, paravanele din China și Japonia etc.

Dar n-am venit în contact numai cu culturile străine din vremea noastră, ci întinsele studii istorice, de istoria artei și arheologice, au pus în contact cultura noastră cu arta și cultura vremurilor trecute ; și încă într-o măsură, cum nu s-a mai pomenit vreodată până acum. În pictura și cultura ce tinde să se stilizeze, ca de exemplu la Sascho Schneider sau în leii de la portalurile muzeelor, sau în cariatidele clădirilor noastre publice găsim reminescențe din arta asiriană și din sculptura arhaică a Grecilor. Cu reluarea stilului imperial, au pătruns în locuințele noastre, pe lângă elemente formale grecești vechi, și elemente egiptene vechi ca de exemplu capete de sfinxi și picioare cu gheare la stinghiile mobilei noastre.

*
* *

Se adaugă apoi, ca un nou izvor de pretenții ridicate pentru arta noastră, extraordinara îmbunătățire a tuturor ramurilor tehnicii. Câte îndemnuri pentru inventarea de noi forme n-a adus cu sine numai schimbarea tehnicii

de iluminat cu lămpile ei atârnate și evitarea flăcării ; — asemenea îmbunătățiri tehnice, pun în același timp industriei artistice noi probleme și noi meniri.

Însă chiar tehnica artei însăși a sporit simțitor ; de exemplu : tehnica industriei textile, prin introducerea mașinii Jacquard ; mijloacele și hârtia de pictură s-au îmbunătățit și sporit ; pianele și instrumentele pentru suflat (la orchestre) datoresc tehnicii un progres enorm și este foarte interesant, de a mai auzi câteodată, alături de pianul de concert modern, vechea spinetă a secolului trecut. Pe lângă acestea în muzică am introdus instrumente vechi ; printre instrumente lăuta a ajuns iarăși la preț și prin aceasta cântecele cu lăuta sunt cântate și prețuite din nou.

Toate acestea sunt probe de încercări pentru imensa creștere a pretențiilor, pe care vremea noastră o pune artei. La ele se adaugă influența permanentă, pe care viața socială schimbată a vremii noastre o manifestă față de artă. Ea constă mai ales în faptul că participarea maselor mari ale straturilor sociale puțin avute la viața artistică a devenit cu mult mai mare ca înainte, — o influență, care se arată mai ales în arta de reproducere și fabricarea în masă a produselor artistice de neînsemnată valoare.

Toate aceste fenomene sunt la rândul lor iarăși un simptom al faptului că însăși viața spirituală internă a oamenilor vremii noastre s-a accentuat și îmbogățit extraordinar ; bogăția sporită a vieții noastre interne împinge la rândul său la o extraordinară accentuare a exprimării, și în vreme ce arta și munca artiștilor este purtată de acest întreg proces, se explică zorul artei după noi și accentuate mijloace de exprimare din întregul caracter al vieții moderne.

V. Analiza psihologică a plăcerii și a judecății estetice

În cercetările noastre de până aici, am privit arta și viața artistică totdeauna din punctul de vedere al artistului și al activității sale ; dar arta există în același

timp fără încetare pentru marea comunitate a oamenilor, care o percepe și o judecă și care nu se numără printre artiști, și orice artist, în creația sa, are înaintea ochilor gândul despre primirea ce-o va găsi opera sa la publicul, care o percepe din punct de vedere estetic.

Și n-are nimic de a face, dacă acest public, — cum am văzut deja, — câteodată este o comunitate cu totul restrânsă de înțelegători ai artei ; este important faptul că gândul despre efectul operei de artă în afară nu lipsește niciodată cu totul artistului.

Am putea acum să ne facem înțeleasă activitatea artistului mai ales dovedind câteva motive elementare ale creației artistice care, alături de mulțimea de influențe condiționate de timp și individuale, trebuie privite ca manifestări generale și permanente și să ne întrebăm : există, în judecățile estetice și direcțiile de gust ale omului, care percepe artistic, manifestări fundamentale, care exprimă natura psihică proprie a plăcerii estetice și a judecății estetice (a atitudinii estetice receptive) ?

Trebuie să presupunem de îndată că bazele elementare ale plăcerii estetice vor arăta o completă analogie cu motivele elementare ale creației artistice, deoarece perceperea și plăcerea estetică nu pot fi nimic altceva, după natura lor proprie, decât o resimțire și o reînțelegere a ceea ce a creat artistul.

Va fi menirea principală a explicațiilor ce urmează de a face dovada acestei idei și de a arăta că numeroasele teorii asupra plăcerii estetice se potrivesc numai în măsura apropierii de această idee.

Firește că la prima vedere pare că nu domnește nici o regulă atât printre direcțiile de gust ale persoanelor, care percepe și judecă esteticul cât și printre teoriile estetice, care caută să explice gustul artistic : și de aceea pare îndoielnic să putem vorbi de principii și de manifestări fundamentale sau de norme și legi generale ale plăcerii, intuirii și judecății estetice, având în vedere subiectivitatea și caracterul, în aparență așa de individual, al gustului estetic în genere.

Scanned with OKEN Scanner

*
* *

Estetica s-a trudit de secole să analizeze geneza plăcerii estetice, să cerceteze procesele psihice, care se petrec în ea și să distingă judecata estetică prin anumite semne caracteristice.

Din aceste încercări ale esteticii din trecut poate fi menționat aici numai ce este mai important și ce joacă un rol și în concepția prezentă a esteticii.

Mai întâi, estetica engleză din secolul XVII și XVIII încearcă să analizeze procesele psihice petrecute în persoana, care percepe esteticul și să arate natura proprie a sentimentelor și judecăților estetice ; așa au făcut în special : Shaftesbury, Henry Home, David Hume, Edmond Burke, etc.

Dar rezultatul acestor cercetări rămase oarecum nesigur. Se recunoscu foarte bine că sentimentul și plăcerea estetică se oglindesc în special în viața sentimentului și a fanteziei, că judecata estetică nu este deloc o pură judecată de cunoaștere ci o judecată de sentiment ; se încearcă de asemenea a se deosebi sentimentele estetice de altele prin caractere speciale.

Astfel Home caracteriza sentimentele estetice ca sentimente lipsite de interes sau emoții ; din contră, sentimentele etice și practice trebuie să aibă totdeauna tendința de a ne împinge la acțiuni de voință ; de aceea le numea pasiuni. Alți esteticieni, ca Burke în special, au cercetat categoriile estetice (sau felurile plăcerii estetice) ; dintre aceștia, Burke este vrednic de menționat prin faptul că el reduce toate categoriile estetice la două : frumosul și sublimul, o părere, pe care o admise mai târziu Kant.

Însă natura proprie a proceselor estetice n-a fost clarificată de acești esteticieni mai vechi. Un mare progres îl vedem la Kant, care susținu cel dintâi, că frumosul este ceva pur obiectiv ; el nu înseamnă nici o calitate a obiectului, cum ar fi tăria, culoarea și forma ca atare, ci numai un mod de influență asupra noastră, — și anume, influența sa particulară constă în faptul că excită «judecata noastră asupra gustului».

Scanned with OKEN Scanner

În judecata asupra gustului, după Kant, exprimăm însă «o plăcere dezinteresată» față de lucruri. Această mult discutată expresie a lui Kant, nu este fericit aleasă, fiindcă nu există plăcere dezinteresată ; când eu am plăcere de ceva, nu sunt indiferent, ci interesat. Însă Kant a dorit totuși să indice prin această expresie puțin fericită două calități fundamentale ale aprecierii estetice. Anume, el gândea astfel : când eu am plăcere estetică de un obiect înseamnă : 1) că această plăcere n-are nici o legătură cu dorința noastră ; nu dorim lucrul frumos atâta vreme cât îl percepem pur estetic ; când îl dorim însă, prin aceasta încetează plăcerea pur estetică. 2) că în perceperea estetică nu ne gândim la realitatea obiectului frumos. Ne afundăm pur și simplu în contemplarea estetică a obiectului și nu întrebăm dacă este un pur produs al fanteziei sau un eveniment real, ci îl lăsăm să influențeze numai asupra sentimentului nostru. Specificul concepției lui Kant constă, prin urmare, în faptul că perceperea estetică se caracterizează prin felul judecății estetice, care este o pură judecată de gust sau de sentiment. Kant caracterizează starea, în care ne dedăm cu totul influenței obiectului asupra fanteziei și sentimentului, și cu expresia de contemplație, sau intuiție pură sau afundare în obiect.

Deși această concepție indică un foarte important semn caracteristic al plăcerii estetice, totuși este insuficientă, deoarece nu înțelegem cum se naște această judecată estetică ; ea este primită pur și simplu ca fapt și este o unilateralitate a privi întreaga particularitate a gustului estetic. De aceea este mai important a determina întâi, precis acest proces al perceperii estetice, care premerge judecății estetice.

Noțiunea de contemplație a fost cercetată mai întâi de Schopenhauer, cu a cărui concepție pesimistă despre lume se potrivește excelent. Precum se știe, Schopenhauer declară lumea aceasta ca cea mai rea ce se poate închipui, în care suferințele și răutatea predomină cu totul asupra bucuriei adevărate și asupra binelui. Cauza acestui rău o vede el în faptul că întreaga lume e produsul (obiectivarea) unei voințe irațională a lumii. Această voință ira-

Scanned with OKEN Scanner

țională a lumii se manifestă în toate ființele organice și în special în om, ca un neîncetat impuls de a trăi și de a gusta viața.

Pe lângă aceasta, în realitate nu se produce niciodată o plăcere adevărată, fiindcă îndată ce am dobândit un bun al vieții, neîncetatul impuls ne împinge spre un altul nou și pretinsa plăcere obținută este totdeauna numai o durere provizoriu suspendată.

Din această necurmată grabă și goană a voinței există numai o ieșire, starea lipsei de voință, pe care o realizăm când pierdem din vedere atât voința noastră cât și gândul la realitate ; și ca unul din mijloacele cele mai bune, spre a realiza această stare sau cel puțin spre a scăpa pentru puțin timp de chinul existenței, considera Schopenhauer perceperea pur estetică a marilor și nobilelor opere de artă. Prin această percepere ajungem în adevăr la acea stare de contemplație sau de afundare în obiectul estetic, ne uităm pe noi înșine provizoriu, suntem eliberați de tirania voinței și rămânem numai «subiect pur și cunoaștere, lipsit de voință».

Pe lângă aceasta, se schimbă în același timp concepția noastră despre lucrurile înseși, ne mai privindu-le ca lucruri izolate, ci ca exemplare ale speciei lor (sau ca idei, cum spune Schopenhauer cu o concepție împrumutată de la Platon).

Concepția contemplației la Schopenhauer înseamnă un regres față de Kant, întrucât este în așa măsură dependentă de metafizica pesimistă a voinței, încât devine fără însemnătate pentru oricine nu stă pe terenul concepției sale despre lume ; apoi lipsește o analiză psihologică mai fină a acestei stări și explicarea sa din natura operei de artă.

O altă cale, pentru determinarea, plăcerii estetice apucă estetica psihologică mai nouă. În mare măsură i-a pregătit terenul Edurad von Hartmann, însă fundatorul ei propriu zis a fost Gustav Theodor Fechner (până la 1887 profesor de filosofie în Lipsca). De la Fechner izvorăsc câteva idei, care mai târziu se dovediră extraordinar de rodnice pentru estetica psihologică. Din acestea menționăm mai întâi deosebirea făcută de el între un factor direct și unul

asociativ în orice impresie estetică. Ce înseamnă această deosebire se poate vedea mai clar din câteva exemple ale lui Fechner.

Să admitem că avem înaintea ochilor o portocală și o bilă de lemn cu aspect absolut identic ; dacă știu că una din două este numai o bilă de lemn, portocala îmi va plăcea, pe când, din contra, bila de lemn va produce impresia neplăcută a unui fruct imitat. Dar, fiindcă aspectul amblor obiecte este absolut identic, plăcerea estetică pentru portocală trebuie să fie produsă exclusiv de reprezentările, care se «asociază» cu privirea ei, (de exemplu reprezentările despre mirosul și gustul fructului, amintirea de țara frumoasă a Italiei, de frunzișul întunecat al portocalului etc.).

Într-o asemenea impresie sunt prin urmare două feluri de părți constituitive : culorile, formele și calitățile de pipăit (sau în genere datul obiectiv) — pe acestea le-a numit Fechner factorul direct al impresiei, — și apoi reprezentările asociate cu obiectul : factorul asociativ al impresiei.

În cazul nostru, plăcerea estetică de portocală se întemeiază exclusiv pe factorul asociativ ; natural ca, în alte cazuri, plăcerea estetică se poate lega și de factorii direcți sau de datul pur obiectiv.

Aceasta era pentru totdeauna o importantă distincție a două parți constituitive și esențiale ale plăcerii estetice, care rămase totuși incompletă, fiindcă natural că nu toate reprezentările, care se leagă cu un obiect, au însemnătate estetică. Și Fechner neglijă de a deosebi prin caractere speciale reprezentările cu însemnătate estetică, de cele fără însemnătate.

O altă idee importantă a lui Fechner era aceea de a dovedi, prin experimente estetice speciale, anumite legi, după care se naște plăcerea sau displăcerea estetică, chiar înăuntrul factorilor direcți, în special pentru culori și forma lucrurilor, — și de a aduna judecățile de preferință, pe care le face un număr mai mare de persoane față de diferitele combinații de culori și de diferitele raporturi geometrice ale celor mai simple desene geometrice.

Scanned with OKEN Scanner

Nu pot stărui aici mai de aproape asupra amănuntelor acestor cercetări ale lui Fechner. Ele se pot găsi în lucrarea mea «Introducerea în estetica prezentului».

Îndemnurile lui Fechner au influențat cercetările mai departe ; esteticienii de mai târziu s-au trudit să găsească mai ales caracterele speciale ale reprezentărilor, care au însemnătate estetică, spre deosebire de cele, care sunt «asociații» fără această însemnătate. Asupra acestei chestiuni revenim mai târziu.

*
* *

După Fechner, s-au făcut încă trei cercetări vrednice de amintit, spre a se analiza psihologic plăcerea estetică ; cea mai însemnată din ele este „teoria empatiei“ formulată de Lipps și Volkelt.

Ideea, pe care acești doi esteticieni (și după exemplul lor, încă alți câțiva psihologi și esteticieni) au clădit mai departe, apare mai de mult în estetică.

Chiar Herder a susținut în polemica sa contra esteticii lui Kant, că formele frumoase ne plac totdeauna numai prin ceea ce exprimă ele, sau printr-o viață internă ce parcă se ascunde în ele. Și fiindcă această viață internă nu poate exista obiectiv în formele artei însăși, — deoarece coloanele sau vasele nu sunt în sine nimic altceva decât materie moartă, — desigur că trebuie să o introducem noi, sau o „empatizăm“ direct, și acest proces trebuie să fie esențialul în perceperea și plăcerea estetică : „Ceea ce ne place la o formă frumoasă este această viață internă „însimțită“ de noi înșine în ea.

Această idee au admis-o mai întâi câțiva reprezentanți ai școlii poetice romantice din secolul al XVIII-lea și au aplicat-o în principal la plăcerea naturală ; așa de exemplu : Novalis, A. W. Schlegel și Jean Paul.

După Novalis, de exemplu perceperea estetică a impresiilor naturale, frumoase și sublime se bazează pe faptul că noi însufletim natura. Noi introducem propriile noastre dispoziții, dorul nostru, speranța și străduința noastră în lucrurile din natură (de exemplu în privirea mării sau a unei câmpii întinse, dorința noastră după nesfârșit). Pe de altă parte însă, concepem natura direct, fără orice re-

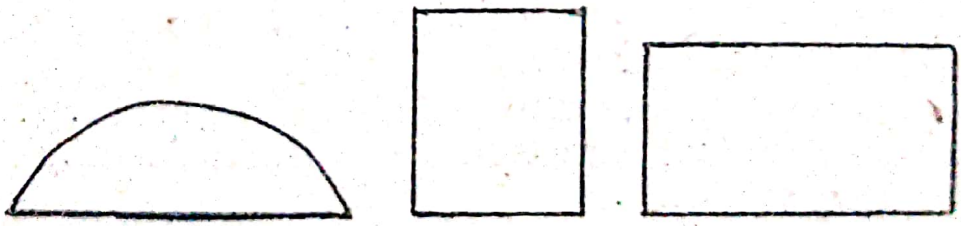
flexie mijlocitoare, ca și când această viață sufletească ar exista în obiectiv în ea. Tocmai aceasta vrea să spună noțiunea de empatie, — că însuflețirea naturii în percepere estetică nu se bazează pe o reflexie intelectuală, ci are caracterul nemijlocit și natura mobilă a unei concepții a lucrurilor pur sentimentală.

La Herder și romantic, această „teorie a empatiei", a rămas o pură descriere a perceperii estetice ; pe ce se bazează propriu-zis acest fenomen și cum trebuie analizat mai precis, au căutat să explice de abia esteticienii mai noi, — și anume mai întâi Lotze, apoi Lipps și Volkelt, în parte și Geiger, Külpe, Edith, Kalischer, etc.

De atunci esteticienii psihologi s-au împărțit formal în două tabere : unii iau aceste „empatii" chiar drept miezul și esența gustării estetice ; — ceilalți recunosc în adevăr că se întâmplă empatii în perceperea estetică însă ei le iau mai mult drept un fenomen parțial al perceperii estetice, care poate să și lipsească în unele împrejurări, fiindcă el corespunde mai mult caracterului psihologic general al oricărei percepții umane și de aceea nu este nicidecum un fenomen specific estetic.

Cea mai bună explicare a fenomenelor de „empatie" în diferite cazuri concrete ale gustării estetice a dat-o Lipps.

El a dovedit procesele de „empatie" pe de o parte la simple figuri geometrice, pe de alta la fenomenele fundamentale ale arhitecturii, — ca de exemplu coloane și părțile lor constitutive, sau în raporturile fundamentale ritmice și muzicale ca simplul tact și picioare de versuri.



Un exemplu simplu : Când privim o figură ca aceasta (Fig. 1), după Lipps nu vedem în ea un simplu desen geometric de linii moarte, ci din el ne vorbește în același timp direct un joc sau un sistem de forțe mecanice care dau liniilor o viață internă. Linia curbă o concepem direct

ca pe o linie încordată ; la ambele ei capete lucrează în afară două forțe de atracție, cărora se împotrivește linia dreaptă, care împiedică această tensiune a arcului.

Noi introducem prin urmare un sistem de forțe de tensiune într-un asemenea desen geometric, în așa fel, încât credem că-l vedem în el direct, și pe acesta se bazează impresia estetică a desenului.

Sau privesc două dreptunghiuri (ca cele din Fig. 2) unul în picioare și altul culcat. Geometric, ambele sunt figuri asemenea ; prin urmare ele ar trebui să facă aceeași impresie estetică, dacă numai raporturile geometrice ale laturilor ar fi hotărâtoare în această privință.

În realitate, impresia lor estetică este cu totul deosebită și aceasta se întemeiază pe diferența „empatiilor" care se schimbă la privirea fiecărui dreptunghi. Dreptunghiul în picioare se înalță pe baza unei forțe interne, stă fix pe baza sa, și în liniile verticale se exprimă forțe, care tind în sus, și cărora se pune stavilă prin cele orizontale.

Dreptunghiul culcat se sprijină pe baza sa și pe când primul învinge greutatea, cel din urmă cedează ei. Toate acestea constituiesc viața internă a ambelor figuri, este „empatizată" de noi direct în ele și determină impresia lor estetică.

Lipps a arătat apoi cu o stăruință neobosită și prin combinații pline de spirit, cum asemenea empatii joacă un rol hotărâtor și în obiectele de artă complicate, în special la coloanele doriene și la părțile lor constitutive și la alte produse arhitectonice, apoi raporturile fundamentale ale artei decorative, la care s-au lămurit anume „empatiile liniare" și cazurile lor diferite.

De asemenea „linia modernă", cu direcția ei necontenit schimbătoare a fost caracterizată excelent de Lipps, după valoarea ei estetică.

Alte amănunte ale acestei teorii a „empatiei" nu mai putem da aici, în special asupra controverselor care se leagă de întrebarea, cum se produce „empatia" ? Dacă de exemplu, se sprijină, în esență, pe asociații de reprezentări sau pe procese cu caracter mai mult direct, dacă noi ne „empatizăm" numai în formele, care au analogie cu

Scanned with OKEN Scanner

formele și ținuta corpului nostru, sau în toate formele în genere, dacă senzațiile organice participă la ele (și reacțiile noastre corporale directe) etc.

Pentru scopurile noastre, este mai important faptul că începe să se stabilească încetul cu încetul o unitate de vederi asupra unor puncte principale ale „teoriei empatiei" și anume :

1. Unde se manifestă, în genere, asemena empatii, se fac în mod direct, adică fără ajutorul nostru intenționat și fără reflexie conștientă. Ni le putem aduce în conștiință mai târziu și prin aceasta să le și lămurim și întărim, însă ele acționează asupra plăcerii sau displăcerii noastre și fără să fim clar conștienți de ele.

2. Noi luăm „empatiile" — adică forțele „empatizate" și dispozițiile și sentimentele, senzațiile, în legătură cu ele — drept ceva ascuns în obiectul însuși, ca ceva cu existență obiectivă ; de exemplu, vedem coloanele înălțându-se și grindăria împotrivindu-se forței lor de înălțare, fără să ne vină în conștiință că în realitate acestea sunt interpretări pur subiective ale coloanelor și grindăriei, — cel puțin atâta vreme cât nu începe reflexia noastră analitică.

3. „Empatiile" sunt în orice caz de foarte diferite feluri și conținuturi, și deosebirea lor este condiționată în principal prin deosebirea obiectelor, mai puțin deosebirile individuale ale persoanelor „empatizatoare".

Astfel „empatiile" sunt, când mai mult reprezentări (ca jocul forțelor mecanice în construcțiile geometrice și în arhitectură), când mai mult dispoziții și sentimente sau chiar afecte și năzuințe, ca la privirea culorilor sau la auzul muzicii, când mai mult senzații organice pe bază de reacții corporale directe ale celui în cauză, de mișcare și atitudine (însă tocmai ce era contestat de Lipps).

Deși în cele mai multe cazuri „empatiile" există, fără îndoială, în impresia estetică și uneori codetermină impresia unui obiect estetic, totuși, nu pot admite că ele sunt esențialul, fenomenul fundamental sau miezul gustării și plăcerii estetice, din următoarele motive :

a) Ele stau pe aceeași linie cu legile lui Fechner asupra raporturilor spațiale și asupra combinației culorilor, —

Scanned with OKEN Scanner

adică au mare însemnătate pentru plăcerea raporturilor estetice elementare și a părților constituitive ale unei opere de artă ; însă la orice gustare estetică superioară însemnătatea lor este subordonată, și impresia totală a unei opere de artă nu se realizează de regulă prin ele ; la aceasta joacă rolul hotărâtor mai mult reprezentările conștient determinate și judecățile.

De exemplu, când percepem estetic frumusețea unei poezii lirice sau a unui roman, cooperează la aceasta și unele „empatii“ ca „empatiile“ în ritmul și muzica cuvintelor, și empatii superioare în dispoziția și figurile de fantezie ale romanului. (care însă sunt condiționate mai mult printr-un joc așa de determinat de reprezentări ale fanteziei, încât nu mai poartă caraterul empatiilor imediate. Însă efectul principal al poeziei sau al romanului se bazează cu totul pe alte procese, mai ales pe acela că am clar înaintea ochilor coerența romanului, că înțeleg motivarea acțiunilor personale, că urmăresc caracteristica persoanelor și modul cum se desfășoară acțiunea din ele, că prind consecința și adevărul vieții întâmplărilor descrise, etc. Toate acestea nu sunt însă deloc „empatii“ de sensul susținut de Lipps, fiindcă se bazează pe o reprezentare clară a fanteziei mele, care lucrează pentru aceasta cu anumite conexiuni de reprezentări, ce ne vin nouă în conștiința, și pe activitatea reflexiei noastre intelectuale, care ne aduce în conștiință valorile estetice ale operei de artă.

Efectul sentimental al romanului mai depinde apoi, în cea mai mare parte, de aceste procese intelectuale superioare și participarea directă formează, am putea zice, numai simbolul general al acestei activități a fanteziei și gândirii noastre.

Ba chiar la impresiile estetice, ca acelea ale arhitecturii, toată plăcerea superioară și judecata noastră artistică asupra valorii artistice a clădirii arhitectonice se bazează tot pe asemenea reprezentări clare și precise, care ne vin lămurit în conștiință și care nu sunt dobândite prin „empatie“.

Văd de exemplu, că fiecare parte a clădirii are proporții gradate frumos, că scopul clădirii este exprimat foarte

clar, că adaosurile decorative nu acoperă esențialul arhitectonic etc. Pe lângă aceasta, numeroase „empatii“ în diferite părți constitutive, ca în coloane, masca pereților, acoperiș etc., pot întări încă în mod secundar această impresie principală sau, după împrejurări, s-o și slăbească, dar ea nu se bazează pe ele.

b) Empatiile, în orice impresie totală estetică complicată, pot fi zădărnicite, suspendate sau întărite prin alte elemente estetice, și ele se pot tulbura sau întări unele pe altele.

În consecință, nu pot fi singurii factori hotărâtori.

Astfel de exemplu, empatiile produse prin versurile neregulate din Faust pot coopera câteodată în mod accesoriu la impresia totală a poeziei, altă dată se impun față de impresia conținutului și prin aceasta ele se arată foarte lămurit ca un element subordonat al impresiei estetice totale.

c) Mult mai important decât aceste reflexii este însă faptul de necontestat, că empatiile sunt o parte constituitivă generală a tuturor percepțiilor noastre sensibile, care nu lipsește niciodată, și în consecință, nu pot avea absolut nici o însemnătate specific estetică.

De aceea, ele sunt coexistente la toate intuițiile estetice, însă nu constituie specificul estetic ; ele, influențează gustarea estetică a unui obiect perceput numai în sensul cum o fac toate celelalte părți constitutive ale percepției.

Orice analiză a unei percepții ne poate convinge că ea conține numeroase empatii care există totdeauna, chiar și când nu gustăm lucrurile estetic, sau nu le concepem după valoarea lor artistică.

De exemplu, întreaga noastră simpatie, pentru oameni și animale și pentru cealaltă natură organică, se întemeiază pe faptul că noi ne transpunem necontenit în ele și nu ne putem elibera deloc de ele.

Această răspândire generală a empatiilor în întreaga noastră activitate de percepție, natural că n-a scăpat nici esteticienilor și de aceea Lipps și Volkelt au căutat din nou caracterele particulare, cu care să deosebească cazul special al „empatiei estetice“ de empatia generală“.

Eu nu pot găsi că le-a reușit să dovedească o „empatie estetică“ specială (Pentru critica părerilor referitoare la această chestiune a se vedea „Introducerea în estetica prezentului“.)

*
* *

O cale cu totul nouă spre analiza psihologică a gustului și a plăcerii a luat în ultimii ani estetica, care observă și experimentează sistematic prin analiza în timp a gustării estetice.

Ideea generală, pe care se sprijină această metodă este pur și simplu aceea că, componentele izolate sau procesele parțiale ale plăcerii estetice nu apar toate deodată în spectator, ci succesiv și că gustarea estetică se poate întrerupe într-un anumit stadiu și atunci se poate stabili ușor, direct prin observare de sine, ceea ce se petrece în spectator tocmai în acel moment.

Dacă se introduc asemenea întreruperi, cu observarea de sine orânduită direct asupra lor, în toate stadiile gustării estetice, întregul proces trebuie să se descompună în timp pentru observarea noastră și putem să ne lămurim asupra compunerii sale din procese parțiale.

Spre a îndeplini aceasta, Dessoir a arătat, de exemplu, unui număr de persoane un tablou, timp de zece, douăzeci, treizeci de secunde, apoi l-a ascuns și a întrebat imediat ce-au distins la tablou și pe lângă aceasta, ce-au trăit în privința sentimentelor sau reprezentărilor fanteziei ?

Sau se poate citi cuiva o poezie și se întrerupe de repetate ori lectura spre a îngădui celui ce ascultă să declare ce-a trăit în sine în acel moment.

O executare ceva mai exactă a acestei metode a fost dată în special de Külpe și elevii săi.

Se expun ochilor impresii simple, ca de exemplu combinații de culori sau impresii mai complicate, ca tablouri sculpturi, etc., un timp foarte scurt cu aparatul de proiecție sau cu un închizător fotografic instantaneu (tachistoscop) și se stabilește ce impresie aveau persoanele din expunerea mai mult sau mai puțin fugitivă ; dacă în genere apar sentimente estetice chiar în expunerea fugi-

Scanned with OKEN Scanner

tivă, e de văzut de care părți constitutive ale impresiei se leagă, dacă se leagă de alte părți constitutive când impresia a durat mai mult etc.

*
* *

Cu această ultimă metodă, se poate lăsa în orice formă impresia estetică, se poate desfășura în stadiile izolate și se poate ajunge astfel la analiza ei. Trebuie observat însă că aceste două feluri de procedee nu țintesc chiar același lucru : procedeul lui Dessoir întrerupe mai mult gustarea estetică în stadiile sale izolate, pe când celelalte experimente caută să gradeze mai mult timpul influenței impresiei.

De aici se vede mai întâi că, chiar de la percepția fugitivă a obiectului în genere (numai dacă se distinge ceva lămurit), se capătă imediat o impresie totală precisă, care poartă deja caracterul plăcerii sau displăcerii (aici apare caracterul de «imediat» așa de mult discutat al impresiei estetice). Dessoir a caracterizat aceasta ca impresia întâi născută, care, după cum se știe, este ceva cu totul particular, și deosebit de impresiile, pe care le primim într-o cunoaștere mai precisă a obiectului. Această impresie întâi născută despre un obiect necunoscut, nu poate fi pusă însă pur și simplu pe aceeași treaptă cu prima impresie fugitivă despre un obiect necunoscut.

Dacă se observă mai departe, de ce se leagă această primă plăcere, se constată că nu este același lucru la toate artele ; la obiectele vizibile, elementul, de care se leagă sunt calitățile sensibile ale culorilor și formelor ; în muzică, raporturile ritmice și dinamice și tonurile ca atare, fără semnificația lor mai adâncă și de abia într-un al doilea stadiu al gustării ajungem la conținut, abia într-al treilea la felul înfățișării conținutului și mai târziu încă la asociațiile pur și simplu individuale.

Empatiile nu se manifestă însă imediat, fapt cu care se dovedește din nou că impresiile estetice se pot naște și fără empatii.

La operele de artă poetică, plăcerea pare că pleacă însă de la înțelegerea conținutului și de abia când acesta

este prins, intră în acțiune elementele sensibile și formele, ca și frumusețea limbii, versul, ritmul și construcția formală a poeziei.

Reiese acum din aceasta că gustarea estetică este un proces, care trece mai întâi prin foarte diferite stadii și în al doilea că poate exista cu foarte diferite nuanțări.

De aceea, deosebirile individuale ale plăcerii estetice aș putea să le explic în parte prin faptul că diferitele persoane rămân la diferite stadii ale plăcerii estetice; unele mai mult la căpătarea unei prime și directe impresii totale și la sentimentele, care derivă din ea, pe când altele merg mai departe la o concepere mai amănunțită a fiecărei impresii parțiale. De aceea judecata asupra aceluiași obiect estetic a acestor două clase de persoane, care gustă esteticul, trebuie să fie în mod necesar diferită.

În primul caz, trebuie să iasă în evidență conținutul, relativ ușor de înțeles și aspectul sensibil al operei de artă, pe când în cel de-al doilea caz se naște o impresie sentimentală adâncă ce apare treptat și care rezultă din propriul studiu al operei. Numai în acest caz se poate naște în spectator o cooperare completă a conținutului și a formei înfățișării.

*
* *

Se evidențiază astfel, că prin aceasta se pot naște două deosebiri fundamentale în judecata estetică, — una generală și alta individuală.

Una generală, întrucât toate judecățile estetice trebuie să aibă rezultate deosebite, după cum se leagă mai mult de impresia totală analizată, sau de o analiză adâncită și îngrijită a operei de artă.

Alta individuală, întrucât pentru unii indivizi este caracteristic faptul că ei rămân mai mult la primele și imediatele efecte ale obiectului estetic, pe când alții trec peste aceasta și judecă mai mult pe baza impresiei analizate. Cei dintâi se opresc mai mult la o atitudine de pură gustare, cei din urmă trec mai mult la o atitudine de critică estetică și de judecată.

Scanned with OKEN Scanner

*
* *

În legătură cu aceasta, stă importanta chestiune cu ce drept, în genere, pot fi caracterizate impresia și judecata estetică prin calitatea de a fi „imediate“ (nemijlocite).

Chiar aceste analize în timp și mai mult încă propriile experiențe, mă îndeamnă la următoarea concepție a acestei chestiuni.

Orice impresie estetică și orice gustare și judecată estetică își au punctul de plecare în influența obiectului asupra sentimentului nostru și asupra jocului reprezentării fanteziei noastre.

Însă această impresie pur imediată este necontenit numai o impresie incompletă și caracterizează un stadiu inferior al gustării și judecății estetice.

Orice om, care vrea să ajungă la deplina înțelegere a unei opere de artă și la adevărata epuizare a valorii sale artistice, trebuie să treacă peste acest stadiu al «imediatului» plăcerii estetice și printr-o analiză conștientă a operei de artă să-și aducă în conștiință atât toate impresiile parțiale, pe care se întemeiază impresia sa totală, cât și cauzele de conținut și formale ale acestor impresii parțiale.

Această analiză conștientă a operei de artă servește ca să ridice judecata făcută asupra valorii sale artistice, de la aprecierea generală neprecisă, la o apreciere estetică, care lucrează după anumite puncte de vedere. Însă după ce s-a terminat acest proces, plăcerea estetică se reîntoarce iarăși treptat la caracterul de «imediată».

Rezultatele analizei sistematice a operei de artă trec iarăși în fundul conștiinței și se subordonează din nou impresiei totale imediate produsă de opera de artă; atunci ele sunt sentimente și judecăți redevenite «imediate». În timp ce pentru impresia totală ele aveau un răsunet puțin clar, totuși au întărit-o, au îmbogățit-o și adâncit-o și noi ne putem reîntoarce oricând de la impresia totală la fiecare punct al analizei de mai înainte și putem sprijini din nou impresia totală pe criterii izolate.

Scanned with OKEN Scanner

Între altele, însemnătatea acestui proces constă și în faptul că noi numai pe baza unei analize premergătoare suntem în stare să fundamentăm aprecierea noastră estetică, s-o comunicăm și altora și să ne sprijinim contra obiecțiilor critice, — pe când impresia totală imediată ne poate duce totdeauna numai la o susținere dogmatică a valorii unei opere de artă.

În același timp, se vede de aici : 1) că în impresia estetică există o îndoită «nemijlocire» : cea primară, întemeiată pe impresia întâi născută, și cea secundară, care este o analiză redevenită imediată.

2) că plăcerea estetică trebuie să fie caracterizată prin ambele semne distinctive : este directă, (în sensul primar sau secundar) și se leagă de impresia totală produsă de obiect, nu de părțile constitutive izolate.

Judecata directă, în acest dublu sens, este în același timp aceea ,pe care o caracterizăm ca «judecata asupra gustului».

*
* *

În ultimul timp, încă dintr-o altă parte s-a căutat a se determina mai de aproape judecata estetică, anume prin cercetarea culturii estetice și a influenței ei în aprecierea operelor de artă.

E cunoscut, oricui a auzit vreodată oameni de diferite grade de cultură estetică, apreciind o operă de artă, ce extraordinar de diferite sunt rezultatele judecăților lor, și oricine cunoaște deosebirea dintre judecata estetică a unui cunoscător în ale artei și a unui profan.

Deosebirea merge adesea așa de departe, încât necunoscătorul declară ca «neplăcută» o operă, pe care cunoscătorul o socotește drept punctul cel mai însemnat al artei. Pe ce se întemeiază acest contrast între judecata celui fără cultură și a celui cu o cultură estetică ? Spre a se face lumină asupra acestei chestiuni, s-au supus spre apreciere, — în mod sistematic, opere de artă alese, de valori artistice, foarte deosebite, — unor persoane de culturi foarte variate, — și anume copiilor de diferite vârste, adulților de diferite trepte sociale și profesii, —

Scanned with OKEN Scanner

apoi altor persoane, care nu se ocupă cu arta, altora care se ocupă, — fie practicând-o, fie apreciind-o.

Persoanele examinate aveau să declare pur și simplu dacă tablourile sau sculpturile prezentate le plac sau nu le plac și pentru ce ?

Rezultatul acestor cercetări a fost, în genere, următorul : copiii și adulții inculți fac asupra operelor de artă judecăți aproape totdeauna pur de conținut și în afară de caracterul estetic, — adică ei apreciază conținutul operei de artă fără nici o considerație asupra calității înfățișării artistice, ba adesea fără ideea de artist și de intențiile sale.

Cu cât este mai înaltă cultura extetică a adulților, cu atât mai mult la ei judecata de pur conținut obișnuiește să rămână în urmă și să se arate o apreciere estetică a operei de artă, care se leagă de elementele formale, ca de exemplu, la tablouri de mânuirea luminii și culorii, de redarea dispoziției, de compoziție, distribuția maselor, execuția în care sau amănunțită, etc.

*
* *

1. Prin urmare vedem apărând o scară sau o serie treptată de judecăți asupra operei de artă, care, de jos în sus, se pot număra cam astfel :

Pură apreciere a conținutului, pe baza vreunui element cu totul secundar, — care nu știe nici măcar să aprecieze conținutul operei de artă însăși.

2. Opera de artă este apreciată corect din punct de vedere al conținutului, dar judecata se întinde numai asupra acestuia pe când ideea că este vorba de o operă de artă nu există în genere. Aceste două feluri de judecăți sunt «în afară de caracterul estetic», adică apreciatorii nu se ridică până la conceperea estetică a obiectului.

3. Conținutul deșteaptă ideea de artist, opera este apreciată de asemenea ca operă de artă și se iau în considerație în apreciere, elemente formale. Pe lângă aceasta, punctul de plecare al aprecierii îl poate forma când dispoziția, când conținutul reprezentării operei. Acest fel

de apreciere se găsește la copiii cam de 14 ani, și la numeroși adulți, care se ocupă cu cercetarea operelor de artă.

4. Judecata se sprijină exclusiv pe calități formale, în special pe cele tehnice, ale operei de artă, și, aproape în genere, nu ia în seamă conținutul. Acest fel de judecată se găsește în mare parte la artiști.

5. Judecata se sprijină atât pe elemente de conținut, cât și formale, și apreciază conținutul din punct de vedere al valorii estetice, pe care el l-a primit prin felul înfățișării dată de artist, — și elementele formale din punctul de vedere cum ele fac să se nască impresia estetică totală. Aceasta este treapta cea mai înaltă a judecății estetice ; ea se găsește în mod caracteristic aproape numai la persoanele culte, care se ocupă dilentat cu arta practicată. Judecata lor stă prin urmare aproape mai sus decât a artiștilor înșiși, care nu rareori este unilaterală din punct de vedere tehnic.

6. De toate aceste grade de judecăți, se poate deosebi apoi, judecata cunoscătorului tipic, care are o poziție specială, întrucât deseori este determinată de considerații unilaterale, de care, am putea zice, cunoscătorul se ține din capriciu, ca de exemplu, considerația asupra originii, asupra vârstei, asupra autorului unei opere, asupra unui anumit fel de tehnică, etc.

Un rezultat destul de important al acestei întregi cercetări constă în faptul că limita între judecata estetică și cea «în afară de caracterul estetic» începe acolo, unde apare gândul relativ la artist (la copil și la adultul relativ inculț). Îndată ce apare această orientare a judecății, dispare caracterul aprecierii pur de conținut și în «afară de caracterul estetic» și chiar mai departe în seria gradată a judecăților estetice perfecționarea treptată a judecății estetice se realizează prin faptul că persoana, care gustă esteticul înțelege să urmeze tot mai mult intențiilor artistului. Acest important proces, fără îndoială, nu poate fi înțeles în sensul că trebuie să existe cu necesitate conștiința precisă de ceea ce a intenționat artistul și că de aceea trebuie să concep opera de artă așa sau altminteri, ci se poate forma o coincidență cu totul instinctivă,

Scanned with OKEN Scanner

și mai mult bănuită, între persoana, care gustă esteticul și intențiile artistului, întemeiată pe o armonie directă a spectatorului și a artistului. Înălțimea judecății estetice se întemeiază însă totdeauna pe faptul că cel care gustă esteticul ajunge, fie în chip conștient și analitic, fie într-un mod mai mult instinctiv și bănuitor, la deplină armonie cu ideile artistului, cu fantezia și activitatea sentimentului său și cu tot ce a pus el în opera sa.

*
* *

Din această cercetare, se poate căpăta și singurul semn caracteristic al atitudinii de gustare estetică. Cu totul în genere spus, aceasta constă în faptul că este o retrăire internă (instinctivă sau intenționată și conștientă) a activității fanteziei și sentimentului artistului.

Din această simplă idee fundamentală se pot deriva acum toate celelalte semne caracteristice ale gustării și judecății estetice, și tot așa, din acest punct de vedere, se pot aprecia teoriile estetice de mai înainte privitoare la această atitudine, după valoarea lor relativă. De exemplu, empatia nu este nimic altceva decât unul din mijloacele posibile de a reînvia în spectator, pe cale directă, conținutul de sentiment și fantezie al elementelor unei opere de artă.

Contemplația caracterizează completa afundare în obiect, (opera de artă) și negativ eliberarea de sine, de propriile idei, care nu corespund conținutului operei de artă, ceea ce înseamnă că lăsăm pe artistul însuși să ne vorbească. Determinarea mai precisă a gustării estetice se desprinde însă din faptul, că aceleași motive, pe care le-am caracterizat mai înainte ca motivele fundamentale ale creației artistice, trebuie să se reîntoarcă și în gustarea estetică în formă specifică, — și din caracterul «operei» produsă pe baza creației artistice.

Aceste trei motive principale erau : că trebuie să existe un eveniment cu tonalitate sentimentală, care a îndemnat pe artist la exprimarea lui și că pentru aceasta, artistul a căutat o formă determinată a înfățișării, corespunzătoare caracterului evenimentului și individualității

Scanned with OKEN Scanner

sale. De aceea trebuie ca și gustarea estetică să fie caracterizată în parte prin aceste trei semne caracteristice; evenimentul cu tonalitate sentimentală trebuie să reînvie în spectator; acesta trebuie să retrăiască nevoia de exprimarea evenimentului, el trebuie să-și construiască în interiorul său forma artistică a înfățișării, a exprimării, spre a simți prin aceasta evenimentul însuși ca un eveniment mai promovat și accentuat, și forma proceselor psihice ale acestei gustări trebuie să fie condiționată cu totul prin forma înfățișării artistice (ca o formă intuitivă).

Toate celelalte caracteristici ale simțirii estetice apar față de aceste calități principale ale sale ca ceva secundar și derivat. De aici se vede că simțirea estetică este o concepere pur de fantezie, de sentiment a obiectului, că trebuie să se lege de impresia sensibilă a fenomenelor, că ea trebuie să fie determinată exclusiv prin impresia totală a operei, nu prin vreun efect de detaliu independent și că judecata estetică nu poate fi nimic altceva decât recapitularea rezultatelor acestei retrăiri de fantezie și sentiment.

Toate celelalte calități ale plăcerii și judecării estetice nu pot fi derivabile, în esență, pe cale pur psihologică, ci determinate prin raporturile externe ale operei de artă sau ale impresiei naturii. De aceea le vom învăța să le cunoaștem de abia când ne vom pune întrebarea dacă există legi obiective ale gustării și judecății estetice.

Se poate observa însă, pe lângă aceasta, că toate cercetările de până acum asupra gustării și judecății estetice le-am tratat cu intenție sub presupunerea că ea se leagă de opera de artă și trebuie răspuns acum și la întrebarea cum se comportă impresia estetică naturală față de toate aceste explicații.

În această mult discutată chestiune trebuie spus de la început că gustarea naturii nu este de regulă, specific estetică. Plăcerea de natură, afundarea de sine într-o dispoziție față de natură, la cele mai multe persoane rareori are un caracter artistic. Sunt gândiri și sentimente ge-

Scanned with OKEN Scanner

neral umane, care se leagă de natură, dar nu specific estetice. De aceea, cu tot dreptul, câțiva esteticieni mai noi, ca de exemplu, B. Witasek, au arătat că, asemenea impresii sau dispoziții naturale, ca sublimul sau impresia de infinit la privirea mării, sau cea de întuneric și violență, într-o noapte de furtună etc., în esență sunt determinate de momente neestetice.

O gustare estetică naturală se naște pe cât se pare, în principal ,în două feluri : 1) Când apreciem după valorile lor de frumusețe amănunte din natură, ca frumoase coloraturi ale cerului, sau nuanțări de culori gingașe, pe care le produce perspectiva eterului în depărtare, sau umbrele colorate sau mersul contururilor de munți, conturul unui copac, etc. Atunci însă impresia totală a peisajului nu este propriu-zis o impresie estetică. și ne sprijinim mai mult pe factorii direcți (în sensul lui Fechner). În acest caz, impresia estetică naturală urmează exact aceleași legi ca și judecățile de preferință produse artificial în experiment, asupra simplelor combinații de culori, figurilor geometrice, etc. 2) Când însă avem o impresie estetică totală despre natură, atunci se întâmplă că privim natura în analogie cu o operă de artă, — o părere ce nu trebuie confundată cu o alta cu totul diferită, după care noi o gândim în adevăr ca pe o operă de artă. După observațiile mele, o asemenea concepere a unei impresii totale în natură se întâmplă în genere foarte rar ; pentru mine asemena caz se prezintă atunci, când priveso le exemplu : un peisaj, întrebându-mă dacă are un efect de tablou, dacă acționează în sensul felului de a înfățișa al unui anumit pictor, dacă se potrivește ca obiect al unei fotografii artistice, dacă dispoziția în el este complet unitară, dacă detaliile se leagă bine într-o impresie totală armonică, sau dacă impresia totală este o impresie disparată, dacă elemente de natură diferită (coșuri de fabrici) întrerup impresia naturală, etc.

În toate asemenea cazuri urmează și conceperea estetică a peisajului unei reguli analoage, ca și conceperea unei opere de artă, adică îmi apare ca o exprimare, a evenimentelor cu tonalitate sentimentală (pe care eu le in-

Scanned with OKEN Scanner

troduc în peisaj), şi anume ca o exprimare, care a primit o formă artistică de valoare, sau care acţionează analog unei opere de artă.

VI. Despre raporturile normative şi obiective ale judecăţii estetice

Ultimele noastre cercetări au arătat între altele şi cum se produc deosebirile individuale în gustul şi judecata estetică şi de îndată ce ne clarificăm cauzele lor, în special diferitele feluri de atitudine ale persoanelor, care gustă esteticul judecata estetică nu ne mai apare deloc aşa de arbitrară, cum se admite de obicei. Anume, vedem lămurit, cum fiecare persoană apreciază, de fapt cu totul altfel, după diferitele cazuri, în care se găseşte, când mai mult conţinutul operei de artă, când raporturile formale, când raporturile dintre conţinut şi formă, când exclusiv tehnica, — că apoi unele persoane rămân la impresia estetică imediată, altele trec la impresia analizată, că analiza poate fi împinsă mai departe în moduri deosebite, că într-un grad mai mare sau mai mic ea poate deveni mai directă, etc. Acum trebuie să admitem însă, că de câte ori mai mulţi oameni apreciază estetic, în aceleaşi împrejurări, se vor acorda şi judecăţile lor, — şi aceasta pare a se confirma în fapt, — cum se poate observa totdeauna, când două persoane ajung la înţelegere estetică.

Cu atât mai mult putem să ne apucăm acum de a trata chestiunea, dacă există reguli pentru judecata estetică, generale şi obligatorii pentru toţi oamenii şi cum putem căpăta asemenea norme obligatorii pentru toţi?

Ultimele noastre cercetări asupra culturii estetice asupra stadiilor judecăţii estetice, ne-au arătat că asemenea reguli sunt posibile numai în anumite condiţii, anume: că regulile estetice sunt obligatorii numai pentru persoane de relativ aceeaşi cultură estetică şi numai pentru acelaşi stadiu, (aceeaşi treaptă de evoluţie), al gustării estetice.

Dacă presupunem îndeplinite aceste cerinţe, se pot stabili pentru plăcerea estetică reguli, care poartă caracter complet obiectiv, şi de aceea sunt libere de arbi-

Scanned with OKEN Scanner

troduc în peisaj), și anume ca o exprimare, care a primit o formă artistică de valoare, sau care acționează analog unei opere de artă.

VI. Despre raporturile normative și obiective ale judecății estetice

Ultimele noastre cercetări au arătat între altele și cum se produc deosebirile individuale în gustul și judecata estetică și de îndată ce ne clarificăm cauzele lor, în special diferitele feluri de atitudine ale persoanelor, care gustă esteticul judecata estetică nu ne mai apare deloc așa de arbitrară, cum se admite de obicei. Anume, vedem lămurit, cum fiecare persoană apreciază, de fapt cu totul altfel, după diferitele cazuri, în care se găsește, când mai mult conținutul operei de artă, când raporturile formale, când raporturile dintre conținut și formă, când exclusiv tehnica, — că apoi unele persoane rămân la impresia estetică imediată, altele trec la impresia analizată, că analiza poate fi împinsă mai departe în moduri deosebite, că într-un grad mai mare sau mai mic ea poate deveni mai directă, etc. Acum trebuie să admitem însă, că de câte ori mai mulți oameni apreciază estetic, în aceleași împrejurări, se vor acorda și judecățile lor, — și aceasta pare a se confirma în fapt, — cum se poate observa totdeauna, când două persoane ajung la înțelegere estetică.

Cu atât mai mult putem să ne apucăm acum de a trata chestiunea, dacă există reguli pentru judecata estetică, generale și obligatorii pentru toți oamenii și cum putem căpăta asemenea norme obligatorii pentru toți?

Ultimele noastre cercetări asupra culturii estetice asupra stadiilor judecății estetice, ne-au arătat că asemenea reguli sunt posibile numai în anumite condiții, anume: că regulile estetice sunt obligatorii numai pentru persoane de relativ aceeași cultură estetică și numai pentru același stadiu, (aceeași treaptă de evoluție), al gustării estetice.

Dacă presupunem îndeplinite aceste cerințe, se pot stabili pentru plăcerea estetică reguli, care poartă caracter complet obiectiv, și de aceea sunt libere de arbi-

Scanned with OKEN Scanner

trarul oricăror autorități artistice fiindcă ele izvorăsc din natura artei însăși și din cercetarea artei determinată de aceeași natură.

O stabilire completă a acestor reguli ar trece prea mult peste cadrul prezentei lucrări. De aceea vom dezvolta aici numai pe cele mai importante și care trebuie să servească în același timp ca probe, de felul cum se capătă, în genere, norme pentru judecata estetică și din ce izvoare decurg ele.

*
* *

Trei izvoare generale pentru stabilirea acestor norme sunt date în mod firesc și anume aceste norme pot izvorî : 1. din condițiile percepției și conceperii operii de artă, 2. din mijloacele și materialele fiecărei arte, 3. din caracterul formal a gustării estetice, pe care am caracterizat-o prin faptul că este o retrăire a ceea ce artistul însuși a făcut și care tocmai de aceea trebuie determinată prin aceleași motive fundamentale, ca și creația artistică.

Să cercetăm întâi regulile, care decurg din condițiile percepției operii de artă.

1. Orice operă de artă trebuie formulată sau „lucrată“ în așa fel încât s-o putem înțelege ; altfel, ea nu există pentru noi.

În același timp trebuie concepută ca operă de artă, — adică trebuie să putem căpăta de la ea o impresie totală unitară. Această regulă este cea mai elementară ; este totuși de mare însemnătate, fiindcă vrea să spună că opera de artă nu trebuie să fie numai percepută sau prinsă în genere, ci trebuie să fie înțeleasă în așa măsură, încât întreaga sa valoare artistică, — adică tot ce a pus artistul în ea ca muncă spirituală și tot ce s-a produs prin aceasta pentru valorile artistice, — să poată fi descoperită de noi relativ ușor și fără trudă, și complet evident și clar.

Dar nu toate operele de artă le înțelegem în același fel ; la unele (pictură, plastică și muzică) rolul principal pentru înțelegere îl joacă percepția sensibilă. De aceea

artele trebuiesc guvernate de reguli deduse din condițiile percepției vizuale și percepției auditive. Altfel se întâmplă cu arta poetică ! Aici percepția sensibilă joacă un rol subordonat ; faptul că citim sau ascultăm o poezie nu constituie impresia hotărîtoare a valorii sale estetice, ci înțelegerea poeziei depinde mai mult de faptul dacă prin fantezia și sentimentul nostru o primim în noi.

Cum din aceste condiții de înțelegere a operei de artă urmează reguli pentru plăcerea ei, se poate vedea mai clar din exemplele următoare.

Să luăm mai întâi un exemplu din plastică. Orice figură sau grupă plastică se adresează percepției noastre sensibile, și fiindcă plastica înfățișează obiectele corporale în spațiu cu trei dimensiuni, prima condiție, pentru ca o operă de artă plastică să producă plăcere, este ca să se supună regulilor pentru percepția vizuală a obiectelor corporale și că artistul realizează aceasta prin faptul că nu se naște nici un efect neplăcut, care să tulbure producerea unei impresii estetice totale și unitare. De aici urmează această lege fundamentală pentru plastică : orice figură sau grupă plastică trebuie să se desfășoare în lărgime, nu în adâncime, deoarece altfel se produc în ea mascări și acoperiri, care împiedică orice impresie totală și unitară. Plastica clasică din toate timpurile a păstrat această regulă și pentru prima dată în timpurile degenerării baroce și a îngrămădirii senzaționale de efecte n-a mai fost urmată, cum s-a întâmplat în arta romană de mai târziu, și uneori și în arta medievală și modernă. Un cunoscut exemplu de acest fel este grupa de figuri sculptate : taurul farnesian ; nu există nici o poziție din care să se poată vedea toate figurile grupei ; trebuie să te învârtești în jurul ei, ca s-o înțelegi complet ; prin aceasta se tulbură însă impresia estetică totală, fiindcă plastica trebuie să se mulțumească cu o impresie simultană, (ca orice artă plastică) și intervine o succesie de impresii, care nu este potrivită stilului. Și plastica picturală a evului mediu a executat înfățișări, ca de pildă unele despre „Nașterea lui Hristos“, în care nu este posibilă o înțelegere unitară a operei dintr-o singură poziție.

Scanned with OKEN Scanner

Laocoon, din contră, cu tot caracterul său baroc, încă are în sine spiritul marii arte, prin faptul că cele trei figuri principale sunt puse unele lângă altele și pot fi ușor prinse cu privirea dintr-o singură poziție de vedere. Este însă cu totul nedrept de a exagera această cerință susținând că orice operă de artă plastică trebuie să urmeze regulilor de „concepția reliefului". Concepția reliefului este cu totul altceva decât concepția plasticii rotunde și ea urmează iarăși legilor ei proprii, care sunt deosebite de acelea ale plasticii rotunde. Relieful trebuie să înfățișeze de exemplu dintr-o dată și întregul fund pe care se mișcă figurile principale (cum face relieful pictura) ; din contră, plasticii rotunde îi este interzisă aceasta.

Din același principiu fundamental urmează că orice grupă plastică trebuie să limiteze pe cât este posibil numărul figurilor sale, fiindcă altfel, prin punerea alături a multor figuri, în relativ aceeași adâncime, se naște o înșiruire uniformă și plictisitoare.

Absolut aceleași reguli se aplică și la industria artistică ; totuși cu restricția următoare : confecționarea unui obiect de industrie artistică trebuie să țină totdeauna seamă de scopul obiectului. Așa de exemplu decorarea unui vas trebuie să respecte regula ca el să fie înțeles cu privirea dintr-o poziție de vedere, dacă vasul nu e așa de mic încât să-l putem mânui ușor.

Însă îndată ce un vas sau orice altă oală se poate întrebunța ușor cu mâna, — ca de exemplu un pahar sau o ceașcă, — această regulă nu se mai aplică și în acest caz decorarea trebuie să fie făcută așa fel că tocmai prin învârtirea în mână își capătă farmecul ei deplin.

Din contră, un vas mare, care, atât prin mărimea cât și prin măsura sa, face impresia că învârtirea cu mâna este grea, trebuie să fie decorat în așa fel ca decorarea să fie înțeleasă fără schimbarea poziției vasului.

Și aceasta este posibil în două feluri : sau că un singur model, care se repetă regulat înconjură vasul ca de ex. un lujer ondulat, sau o linie în zigzag — fiindcă în acest caz fantezia noastră continuă modelul, și pentru părțile vasului, care nu se văd de-a dreptul, — sau că o

înfățișare plastică acoperă numai atât din vas, încât este perceptibilă dintr-o singură poziție, fără întoarcerea vasului. Cele mai bune vremuri ale industriei artistice au respectat și aceste două reguli ; numai în arta timpului nostru se arată coborârea sentimentului stilului și în faptul că chiar o industrie ceramică vestită, ca renumitul porțelan de Copenhaga, nu rareori calcă această regulă.

Aici se văd câteodată peisaje, care se întind peste cea mai mare parte a vasului, și de aceea în genere nu mai sunt perceptibile în mod unitar.

Tot așa după cum pentru artele plastice se derivau regulile fundamentale ale plăcerii din condițiile percepției și ale impresiei estetice, se pot dobândi și pentru arta poetică asemenea reguli din condițiile înțelegerii de un grad mai înalt.

Aici capătă o însemnătate deosebită câteva din principiile stabilite de Fechner pentru plăcerea estetică, de exemplu «principiul lipsei de contrazicere și al claritații». Astfel, este o mare greșeală a oricărei poezii, în care poetul face aluzii, al căror sens nu-l putem ghici nici cu cea mai mare bunăvoință ; aceasta păcătuiește contra cerinței elementare a înțelegerii operei de artă. Asemenea greșeală se întâlnește adesea la Ibsen ; el dezvoltă convorbirile personajelor sale cu aluzii așa de misterioase, — chiar în mijlocul propoziției vorbitorul o întrerupe și face aluzie la ceva, care n-a fost deloc pregătit prin acțiunea de până aici, — încât zadarnic ne trudim să tălmăcim aceste aluzii ; prin aceasta se produce neplăcere și ezitare penibilă în înțelegerea convorbirii. Probabil că lui Ibsen îi plutește în minte principiul cunoscut că poetul nu trebuie să spună prea mult : principiul este însă exagerat de Ibsen.

Tot așa este o greșală a poeziei când oscilează într-un mod lipsit de claritate între interpretarea simbolică sau nesimbolică a personajelor și acțiunilor lor. Și aceasta păcătuiește contra regulilor elementare de înțelegere ; auditorul este împins în chip confuz când la interpretare simbolică, când la cea nesimbolică și se naște astfel neplăcere prin oscilarea între două concepții incompatibile.

Scanned with OKEN Scanner

Și această greșeală se găsește în unele poeme de Ibsen, ca și în «Clopotul scufundat» a lui Gerhart Hauptmann.

În drama «Când trezim morții» unul din personaje făgăduiește de exemplu iubitei sale că vrea s-o ducă pe un munte înalt, spre a-i arăta toate mărețiile lumii. Auditorul înțelege această făgăduială întâi în mod simbolic, apoi se hotărăsc amândoi să se urce în adevăr pe un munte. Aici se produce o ezitare între concepția simbolică și nesimbolică a acțiunilor și a convorbirilor lor ; auditorul ajunge în consecință la o încordare neplăcută asupra ceea ce a voit să spună poetul, și când în sfârșit începe urcarea reală a muntelui, această interpretare reală a făgăduielii pare așa de neînsemnată față de cea simbolică, încât devine ridicolă.

Contra acestei cerințe de a evita oscilarea neclară între două concepții, păcătuiește foarte ușor toată arta simbolică.

Chiar simbolica lui Klinger, de exemplu în reliefurile «lui Beethoven» nu scapă de acest pericol, pe când reliefurile de pe monumentul *Abbe* în Jena sunt de o admirabilă claritate simbolică, care este cu atât mai uimitoare, cu cât avea de învins tema dificilă a unei înfățișări de instrumente ale opticii fiscale.

2. Mult mai importante decât aceste reguli ale plăcerii estetice scoase din condițiile înțelegerii operei de artă (ca operă de artă) sunt toate cele care reies din natura operei de artă însăși și din mijloacele și materialele sale.

Ele sunt iarăși de două feluri. Mai întâi, este în natura oricărei opere de artă de a nu putea spune totul ; ea nu ne apare în față, ca o persoană care ne vorbește, care poate întrebuința după voie multe cuvinte, până ce s-a făcut înțeleasă, ci ea reprezintă întâmplarea sau obiectul însuși, — pe care trebuie să-l înțelegem, — într-o operă intuitivă și existentă obiectiv în fața noastră și cu ea indirect tot ce a pus artistul într-însa. Fiindcă acest fel de înfățișare face obiectul însuși «real», o numim înfățișare echivalentă, deoarece ea dă un echivalent real al impresiei sau al fenomenului de fantezie prelucrat de artist.

«Exprimarea» operei de artă și cu aceasta exprimarea activității artistice în genere, este în acest punct principal deosebită de orice comunicare directă prin vorbirea zilnică, nelimitată de nici o regulă de artă. Artistul poate exprima numai ceea ce el înfățișează realmente. Urmează de aici (cum am văzut deja la creația artistică) că posibilitățile lui de exprimare sunt limitate. Sunt limitate odată prin natura generală a operei de artă, prin faptul că ea este înfățișare intuitivă, nu comunicare verbală după bunul plac, prin acela că înfățișarea ei se împlinește în formă artistică și apoi prin faptul că ea se servește de mijloacele unei anumite arte.

De aici urmează pentru artă o regulă fundamentală, care este principiul de bază și punctul de vedere conducător pentru toate celelalte reguli ale plăcerii estetice derivate din natura operei de artă însăși.

Orice operă de artă trebuie făcută așa ca să exprime cât mai mult posibil, cu cât mai puține mijloace ; și mijloacele de exprimare trebuie alese așa fel ca să păstreze complet caracterul ei propriu, pretinzând de exemplu de la culori și tonuri numai exprimarea pentru care culorile și tonurile sunt capabile, prin natura lor. Această regulă a exprimat-o, din alte presupuneri, și cu un sens puțin deosebit, d-na Dr. Edith Kalischer în felul următor : este specificul contemplației estetice, că printr-un minimum de excitări suntem provocați la un maximum de reprezentări. Cred că am arătat aici cum această regulă nu trebuie dedusă din condițiile subiective ale contemplației estetice, ci exclusiv din natura operei de artă, ca dintr-o înfățișare intuitivă cu menționatele posibilități de înfățișare limitate din trei puncte de vedere.

În împlinirea acestei reguli a triumfat în toate timpurile cea mai înaltă superioritate a artei — și de aici se vede din nou natura elementară a acestei reguli. Și din spusele artiștlor despre ei înșiși vedem, că munca cea mai grea a artistului constă pe de o parte în faptul de a nu aduce în opera de artă nici un detaliu de prisos, iar pe de alta de a alege tot ce se primește în opera de artă, așa încât să facă posibilă exprimarea cea mai înaltă și mai clară imaginabilă a intențiilor artistului.

Scanned with OKEN Scanner

Și în acest punct arată arta noastră modernă, în special pictura și lirica, că a intrat într-o fază de degenerare completă ; artiștii cei mai moderni n-au nici măcar bănuială de această regulă.

Liricul modern se trudește, în opoziție cu această regulă artistică fundamentală, să exprime de-a dreptul într-un chip lipsit de orice formă, tot ce are pe inimă. Prin aceasta se naște caracterul prozaic și banal al acestei lirici. Absolut la fel încearcă «expresionistul» să înfățișeze în pictură nu *un* moment ci *toate* momentele unei întâmplări.

Se poate arăta ușor de ce nesocotirea acestei reguli fundamentale a oricărei exprimări artistice este o greșeală mare. Motivul stă în faptul că prin călcarea acestei reguli se realizează tocmai efectul contrar, celui pe care l-a intenționat artistul. Cu exprimarea de-a dreptul a tuturor gândurilor ca și cu punerea unora lângă altele a tuturor stadiilor în timp ale unei întâmplări, în pictură, spectatorului nu se poate spune mai mult, ci mai puțin ca prin limitarea mijloacelor de exprimare, fiindcă fantezia sa nu mai intră în joc spre a duce mai departe indicațiile artistului această depănare mai departe prin fantezie a indicațiilor date în opera de artă este însă infinit mai bogată și mai emoționantă decât ceea ce oferă percepției spectatorului artistul, care spune totul. Ba, prin această exprimare prea avansată a evenimentelor interne, fantezia chiar este necontenit legată și împiedicată, așa încât o asemenea operă ar fi avut de spus mai mult, dacă ar fi spus mai puțin.

O a doua grupă de reguli pentru perceperea estetică, care decurg din însăși natura operei de artă, se desprinde din mijloacele și materialele operei de artă ca atare.

Deducerea acestor reguli din analiza de opere de artă, în special din scopul sau determinarea materialului și procesele și mijloacele prelucrării sale, a încercat-o întâi, în cea mai mare măsură, Gottfried Semper, în opera sa cunoscută asupra stilului în artele tehnice și tectonice. Fără îndoială, Semper a comis greșeala fundamentală de a nu-și îndrepta cercetările destul de hotărât din punct

de vedere estetic; în adevăr, el deduce din puncte de vedere amintite în special pentru ceramică, formele, dar nu regulile pentru plăcerea formelor.

S-a discutat dacă materialele și procesele prelucrării lor, ca și restrângerea scopului formelor au în genere însemnătate estetică.

Cine rămâne la concepția, că din impresia estetică face parte numai ceea ce ne place direct, în sens restrâns, se declară de obicei contra acestor principii. Numai că chiar pentru înțelegerea directă a unei opere de artă intră în joc materialul și prelucrarea sa, chiar și atunci când n-avem conștiința clară despre aceasta. O statuie din gips ne face și direct o altă impresie decât aceea identică dar din marmură, (chiar făcând abstracție de egalitatea culorii) și se determină direct plăcerea noastră, dacă marmora este lustruită sau dacă vedem încă pe ea zgârieturile aspre de daltă. Tot așa face o altă impresie o oală făcută cu ajutorul mesei, ce se învârtește, decât cea formată cu mâna liberă. Dacă așa este cazul, trebuie să ne lămurim bine și aceste elemente ale plăcerii estetice. Se adaugă la aceasta faptul că, — după cum am văzut, — caracterul imediat al plăcerii estetice este fals înțeles de acești esteticieni, și trec cu vederea că ceea ce căpătăm în cunoștințe prin studiul materialului, al felului prelucrării sale, etc., devine din nou încetul cu încetul imediat și îmbogățește și adâncește impresia estetică.

Regula fundamentală pentru plăcerea estetică, care urmează în această privință, din natura operei de artă, este următoarea : orice operă de artă trebuie să exprime, după posibilitate, natura proprie a materialului său și a proceselor prelucrării sale.

De aceea este o greșeală și o cauză de displăcere când materialul și felul lucrării lui nu este la locul său prin aparența exterioară a operei de artă, sau chiar când aspectul operei de artă ne amăgește cu un alt material, și cu alte procese de prelucrare, decât cele care există la ea. Se vede de aici că această regulă are o însemnătate pozitivă și una negativă, ceea ce nu este nevoie să lămurim mai de aproape.

Scanned with OKEN Scanner

* * *

Câteva exemple pot lămuri încă această regulă fundamentală. O coloană de lemn trebuie lucrată altfel decât una de piatră. Fiecare are formele sale determinate, care decurg din natura materialului. Coloana de lemn poate avea scobituri și umflături pronunțate, fiindcă lemnul este un material trainic și elastic, pe când piatra sfărâmicioasă și spărgăcioasă nu îngăduie pentru un stâlp de piatră decât o împodobire cu ciubuce adânci și boltituri puternice.

De aceea coloana de lemn trebuie să indice și prin modificări asemănătoare formelor arătate aici, faptul că ea e de lemn. Din același motiv o rezemătoare de lemn poate merge ascuțindu-se în jos, acea de piatră nu. De aceea este cu totul justificat faptul că în toate timpurile de industrie artistică, condusă după reguli de stil, picioarele de scaun au mers ascuțindu-se în jos. Aceasta are fără îndoială și motive pur mecanice, fiindcă apăsarea cea mai puternică, pe care are s-o suporte piciorul scaunului, în special rezistența contra apăsării piezișe și a învârtirii este în locul, în care piciorul scaunului se îmbină în podul scaunului. De aceea, aici trebuie să fie mai tare ca oriunde. Și tot de aceea se comite una din multele greșeli ale industriei artistice moderne, când piciorul scaunului se face mai tare la partea de jos, o tărie care este nu numai fără sens, ci și contrară scopului, fiindcă din pricina aceasta scaunul se mânuie mai greu.

O masă lucrată din lemn nu trebuie să aibă formele grele ale unei mese de piatră, cum o făcea Renașterea de mai târziu și epoca stilului baroc.

Un vas de porțelan lucrat pe măsuță, ce se învârtește, nu trebuie făcut artificial oval, fiindcă măsuța învârtitoare nu poate face nici o formă ovală. O statuie nu trebuie să calce legile stilului, fiindcă nu orice material suportă deplasarea punctului de greutate peste piciorul statuii.

Scanned with OKEN Scanner

Latura negativă a acestei reguli se potrivește pentru toate imitațiile, în care arta modernă este așa de bogată, din nefericire.

Prin galvanoplastia de azi amăgim pe spectator cu diferite materiale posibile, imitând de exemplu prin gips și humă galvanizată bronzul, fierul, arama, etc. Partea neplăcută a unor asemenea imitații stă în faptul că formele materialului neveritabil, nu sunt niciodată de aceeași valoare cu ale celui veritabil. De aici urmează regula importantă că nu trebuie impus materialului nici o formă străină de natura sa. Așa de exemplu în fereasta boltită nu trebuie pusă nici o rezemătoare verticală din piatră, care să stea la o parte din mijloc, fiindcă ar fi sfărâmată în caz de nevoie prin apăsarea ce vine dintr-o parte. Această greșeală (care pare să fi apărut întâi în arhitectura internă a panteonului în Roma) este aplicată de exemplu la clădirea parlamentului german în mod cu totul surprinzător.

Ca un exemplu de felul cum să se impună în opera de artă procesele de prelucrare, poate fi acela că, tot ce numim «lucru de mână» trebuie să fie recunoscut ca lucru de mână, spre deosebire de lucrul de mașină, și invers, lucrul de mașină nu trebuie să ne amăgească ca fiind lucru de mână. De aceea este o barbară rătăcire de gust, când de exemplu, industria modernă a covoarelor orientale caută să imite cu mașina și greșelile întâmplătoare ale covorului de mână. Aici nu se naște însă niciodată aceeași impresie de «întâmplare» ca la lucrul de mână, ochiul deprins vede îndată călcarea intenționată a liniilor regulate și va găsi aceasta totdeauna ca neplăcut. Tot așa în arhitectură suprafețele aspre de piatră quadern nu trebuie imitate artificial, ci pietrele să rămână așa cum vin din spărtură ; altfel se naște și aici impresia neplăcută a unei «întâmplări» intenționate. Trebuie să ne mulțumim cu aceste exemple pentru regulile estetice, care decurg din opera de artă însăși, fiindcă o dezvoltare mai întinsă a principiilor indicate ne-ar duce la o lucrare deosebită.

VII. Esteticul specific. Împărțirea artelor. Categoriile estetice.

Estetica de până acum obișnuia să se ocupe cu soluționarea a trei chestiuni grele.

Chestiunile sunt : ce este esteticul, ce înțelegem prin artisticul propriu zis ? Prin ce caracter se poate limita domeniul vieții estetice de toate celelalte domenii ale vieții ? Ce este intuirea, simțirea, judecata și creația estetică și artistică în deosebire de intuirea, simțirea, judecata și creația în genere ? Și cu aceasta se pune mai departe întrebarea : prin ce caracter se deosebește forma cu efecte artistice și estetice de forma indiferentă, sau cu un scop utilitar și de cea de meșteșug ? Căci toată creația artistică produce forme și toată plăcerea se leagă de «formă» și «configurație» (în cel mai larg sens).

O a doua problemă fundamentală a esteticii este următoarea : dacă există o împărțire naturală a artelor, un «sistem» de arte ? Care este legătura internă dintre ele ?

Există o artă fundamentală (și privită genetic o artă originară), din care apar celelalte ca varietăți și transformări, sau stau independent unele lângă altele ? Au artele ceva comun, care constituie caracterul general al oricărei activități artistice ? Ce este față de acesta caracterul particular al fiecărei arte, și care este criteriul de împărțire, în baza căruia se poate deduce din acel «ceva comun» particularitățile artelor ?

În sfârșit, o a treia problemă fundamentală a esteticii (cu care se ocupa deja Platon și Aristotel) este întrebarea : ce varietăți de estetic sau de frumos există, cum se pot determina mai de aproape și cum se comportă unele față de altele ? Formează ele de asemenea un sistem sau sunt de fapt o pură diversitate a felurilor frumosului, care nu îngăduie nici o derivare sistematică ? Apoi, se poate căpăta o asemenea derivare a varietăților frumosului prin speculație abstractă asupra noțiunilor frumosului sublimului, tragicului, etc., sau pe cale psihologică, sau printr-o pură cercetare obiectivă asupra raporturilor externe, pe care le găsim frumoase ?

Scanned with OKEN Scanner

Se poate observa chiar de aici, că aceste feluri, de frumos sau estetic se pot privi din mai multe puncte de vedere.

Estetica speculativă privea în ele un sistem de noțiuni abstracte, care se pot căpăta din noțiunea superioară de frumos prin derivare logică ; estetica kantiană trebuie să le conceapă ca varietăți ale judecății estetice, ca criterii de apreciere estetică și caracteriză după aceea frumosul, sublimul, etc., drept categorii estetice ; estetica psihologică vede în ele varietăți sau modificări ale impresiei estetice, și din punctul de vedere al esteticii, pe care l-am luat de bază aici, aceste noțiuni trebuie să caracterizeze tot așa de bine deosebiri tipice în obiectele estetice, ca și în plăcerea estetică (impresia estetică) ; tot de asemenea ele trebuie să privească și creația artistică ; ele sunt chiar deosebiri ale vieții estetice în genere.

Toate aceste chestiuni le putem trata aici numai în trăsături generale. Este bine să arătăm de la început, că punctul de vedere, din care am dezvoltat întreaga estetică, în explicările precedente, aruncă o lumină nouă și pentru aceste probleme și că se desprinde chiar o soluție simplă pentru toate.

Să ne întrebăm întâi : ce este esteticul sau artisticul specific, când îl derivăm din cercetările noastre de până acum asupra creației artistice și asupra operei de artă ? Spre a hotărî aceasta, să plecăm de la o chestiune mai specială : ce este forma artistică sau forma artei (formă cu însemnătate estetică) spre deosebire de forma industrială cu scop determinat ?

Forma industrială, cu scop utilitar pur, izvorăște mai întâi dintr-un motiv cu totul deosebit decât forma artei și este determinată foarte lămurit de acesta. Motivul ei este utilitatea unei opere ca atare, mai precis spus, scopul ca atare, de exemplu, scopul unei scule, al unei mobile, al unei case, al unei construcții monumentale sau al unui monument, și o «operă» de acest fel cu scop utilitar trebuie să exprime scopul său și în forma sa, adică forma operei trebuie să înfățișeze scopul său.

Din contră, forma artistică izvorăște, cum am văzut, din cu totul alte motive, și anume mai ales din acela, de

a reexprima într-un mod mai potențat un eveniment, care a mișcat sentimentul artistului (un fenomen sensibil sau o imagine de fantezie) ; aceasta se întâmplă prin faptul că artistul caută o «exprimare», o formă a înfățișării, care să corespundă cât mai bine posibil acestei înalte valori sentimentale a evenimentului. Caracterul deosebit al acestor două motive trebuie să se repete iarăși în ambele feluri de forme ; de aceea forma cu scop pur utilitar nu trece peste ceea ce este condiționat prin scopul operei însăși ; altfel, ea apare ca o «garnitură» de prisos, și după împrejurări, chiar ca un adaos fără scop sau contrar scopului. Forma cu scop pur utilitar se realizează însă și prin alte procese psihice, decât forma artistică ; ea se naște prin reflecții intelectuale asupra scopului operei. Din contră, forma artistică vrea să fie tocmai potențarea obișnuitului, depășirea peste searbădul «intelecutal», deoarece ea trebuie să aibă o îndoită însemnătate : a exprima ceva, care, prin caracterul său sentimental viu a devenit pentru artist peste măsura obișnuită de valoros, și care să poată servi și altora ca valoare pentru fantezie și sentiment. De aceea forma artistică izvorăște în primul rând din viața sentimentului și din plăsmuirea prin fantezie, și reflexia intervine acolo unde artistul are de luptat cu greutățile realizării a ceea ce a plăsmuit în fantezie. Orice formă artistică trebuie să poarte de aceea și amândouă caracterele : ea trebuie să se adreseze fanteziei și sentimentului și trebuie să apară ca un adauos, ca un plus, pe lângă forma cu scop pur utilitar. Acest caracter al «adaosului» al «plusului», cum trebuie să-l numim deocamdată provizoriu, se manifestă atât la arterele pure, cât și la cele aplicate, în arta pură ca și în industria artistică sau în arhitectură.

În arta pură, de exemplu, în pictură, plastică, poetică, el apare în depășirea peste pur și simpla redare naturală o obiectului (cu care se poate ocupa de exemplu, o fotografie sau o descriere științifică). În arta aplicată, forma artei trebuie să apară ca un adaos la forma cu scop utilitar, ca o formă mai deosebită care dă mai mult decât cere scopul pur utilitar. Să ne explicăm aceasta mai bine printr-un exemplu din industria artistică.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru scopul utilitar este de ajuns de exemplu ca un scaun să nu mai aibă nimic altceva decât picioare de lemn netede, drepte, fără sucituri, o rezemătoare la fel și un pod pentru șezut corespunzător acestui scop. O asemenea operă o poate ciopli orice dulgher cu toporul, dar o operă de artă nu se naște prin aceasta. Orice scaun frumos, din epoca gotică, romanică, a Renașterii, din vremea stilului baroc, sau a imperiului, trece peste aceasta, fiindcă tinde după o formă artistică.

Tocmai aceste adaosuri, prin care forma cu scop de utilitate este schimbată, potențată și îmbogățită (și tot așa acel plus, prin care arta trece peste redarea naturală a obiectului) constituiesc acel ceva care a produs formele de stil caracteristice fiecărei epoci. Aceste fenomene de stil se pot înțelege mai bine tocmai din punctul de vedere menționat aici, anume ca modul, în care fiecare epocă a trecut peste formele cu scop de utilitate, spre a satisface din destul trebuința sa artistică. Acest punct de vedere caracterizează tot astfel severitatea, cu care industria artistică gotică persistă în formele cu scop de utilitate, și le înzestrează numai cu o ușoară podoabă arhitectonică, ca și epoca barocului cu repedea ei înmulțire a formelor cu scop de utilitate prin adaosuri decorative, și industria artistică modernă, care a revenit adeseori la formele cu scop de utilitate pură și prin aceasta la formele pur mecanice.

* * *

La adaosurile prin care forma artistică trece peste forma cu scop de utilitate, s-au deosebit iarăși două potențări, ale acestei forme, care au de asemenea o valoare artistică foarte deosebită.

Artistul poate sau să accentuieze forma scopului de utilitate însăși sau s-o schimbe, conform sentimentului său de stil, spre a o transforma ca să zicem așa, într-o formă de artă.

Aceasta se întâmplă de exemplu, când stilul rococo dă picioarelor de scaun o formă puțin arcuită sau când stilul vremilor trecute transformă rezemătorile scaunelor și sofalelor în forme arcuite late și comode.

Scanned with OKEN Scanner

Sau, în al doilea rând, se poate adăuga la forma cu scop utilitar ceva cu totul nou, care apare ca un adevărat adaos exterior, ca o podoabă de un fel oarecare ; atunci naște decorarea propriu-zisă sau adaosul decorativ la forma cu scop utilitar.

*
* *

Din aceste cercetări se vede cât este de nedreaptă părerea așa de des repetată azi, că frumusețea unui obiect se acoperă cu utilitatea sa. Un cunoscut arhitect a emis de curând chiar ideea că frumusețea nu este nimic altceva decât utilitate.

Dacă aceasta ar fi adevărat, atunci pictura și poetica, arta muzicală, și în genere orice artă pură, ar trebui să nu aibă nimic de a face cu frumusețea deoarece o poezie lirică este tot așa de puțin «utilitară», ca și o sonată sau o simfonie.

Utilitatea poate fi exprimată și în formă simplă și frumoasă, fără adaosuri decorative și asemenea forme apar atunci foarte bine ca determinate exclusiv prin scopul obiectului. Foarte rar vedem însă în industria artistică forme cu scop pur utilitar, fiindcă instinctiv, și fără a fi conștient de tendența muncii sale, tinde și meșteșugarul nu numai după forme cu scop utilitar, ci și după forme cu scop utilitar, ci și după forme frumoase.

De regulă se confundă ușor în această chestiune tendința justificată după forme de artă simple, care exprimă în adevăr și scopul obiectului, însă arată totuși acel plus de felul numit întâi, — prin care se nasc tocmai formele artei de valoare, — cu forma ca scop utilitar, care ne apare totdeauna prozaică ca să nu zicem grosolană și diformă. În cunoscutul muzeu Folkwang din Hagen [1]) este expus un pian, care nu arată aproximativ nici o formă cu scop utilitar. Cele patru picioare ale sale nu sunt în realitate nimic altceva decât trunchiuri de lemn, iar cutia mai este executată din simplu lemn, cu evitarea cea mai posibilă a formelor artistice. O asemenea mobilă face o impresie grosolană și brutală, insuportabilă pentru orice ochi deprins cu arta. Face impresia că aici, un obiect de

o întrebuințare nobilă, care servește nu numai utilității în sens restrâns, ci și artei, este îmbrăcat într-o formă brută necorespunzătoare însemnătății sale. Chiar cel mai ordinar meșteșugar poate dulgheri o asemenea mobilă cu fierăstrăul și rindeaua ; tocmai de aceea nu are de a face cu arta, ci este un produs de pură meserie. Ar fi și mai insuportabil, dacă, nu numai la această mobilă, care este evident un simplu articol de modă, impulsul aproape irezistibil al industriașului artistic, de a trece peste forma cu scop pur utilitar, s-ar manifesta mai mult deși el a fost respins cu putere de dragul unei direcții moderne.

Deși putem face prin urmare dovada sigură că formele artistice trec necontenit peste formele cu scop pur utilitar, industria artistică prezentă a făcut bine de a revenit pe cât posibil la formele cu scop utilitar, fiindcă de vreme ce timpului nostru îi lipseau formele de stil caracteristice, specifice lui, aceasta era singura cale, pe care se puea ajunge din nou la asemenea forme. Această este fundată și pe faptul că forma artei dintr-un timp este o transformare caracteristică a formei cu scop utilitar și transformări se pot face numai dacă există ceva de transformat : de aceea forma cu scop pur utilitar trebuie readusă cât mai mult posibil în conștiința timpului nostru.

Cu aceasta se dovedește în același timp, că în industria artistică și în arhitectura prezentului se îndeplinește un proces de însănătoșire și că s-a apucat calea cea bună spre a ajunge iarăși la noi forme de artă. Năzuința după accentuarea formei cu scop utilitar și după exprimarea a ceea ce este în mod deosebit de prețios, pe care am recunoscut-o mai înainte ca unul din motivele fundamentale ale oricărei arte, și-a impus în aceste arte o măsură semnificativă. Prin aceasta, mișcarea artistică în aceste domenii ale artei stă într-un contrast foarte îmbucurător față de mișcarea descrisă mai înainte, din lirică, (din arta poetică în genere) și din pictură și muzică, și de aceea avem dreptul să sperăm că în artele aplicate, în special la industria artistică, spiritul de artă al timpului nostru se va întări iarăși și va apuca pe căi noi și originale.

---

1 Oraș în Westfalia, (n. trad.).

Scanned with OKEN Scanner

Din contră, în celelalte arte mișcarea artistică modernă apucă, după cum am văzut, tocmai calea apusă : o accentuuare fără sens a mijloacelor de exprimare ca atare, în locul năzuinței după simplitatea din artele aplicate. Și de aceea acolo se realizează tocmai contractul de ceea ce vor artiștii înșiși. Exprimarea nu devine mai accentuată, ci ea se distruge, devenind un zăngănit de vorbe bombastice sau o îgrămădire, nu se mai poate exprima nimic.

Ce-am spus aici despre forma artei în opoziție cu forma cu scop utilitar, (și despre depășirea prin artă peste înfățișarea pur științifică a unui obiect) se potrivește, în genere, pentru toată arta.

«Artisticul» sau «esteticul» specific în arta pură ca și în cea aplicată, în creația și gustarea artistică și prin aceasta și în obiectul creeat de artist, trebuie căutat în ceea ce a trecut peste «raționalul» pur, peste «utilul» pur și peste redarea pur și simplă a formelor naturale, — în sensul unui adaos sau unei sporiri, prin care utilul sau raționalul capătă valori pentru fantezie și sentiment. Prin urmare, creația artistică este acea înfățișare a unei opere, care nu creează și înfățișează rațional ceva util sau folositor, ci care tocmai trece peste acestea, spre a da obiectului înfățișat valori pentru fantezie și sentiment ; înțelegerea, intuirea artistică sau estetică, este aceea care trece peste scopul general, pur și simplu de cunoaștere al intuirii sau înțelegerii și unește activitatea psihică a înțelegerii cu tendența de a creea individului ce o are, valori pentru fantezie și sentimete și de a dobândi valori valori pentru sentiment sau prin latura sensibilă a obiectului sau prin pure combinații de fantezie. Judecata estetică este acea activitate a judecății, care formulează și sintetizează, după regulile judecății, rezultatul acestei gustări si intuiri estetice.

*
* *

Să trecem la a doua chestiune ; cum avem să ne închipuim sistemul artelor. În acest scop am avea să precizăm întâi natura artei. Definiția artei se desprinde din cercetările de până aici. După acestea, arta este o înfățișare sensibil intuitivă într-o operă durabilă a unui

eveniment cu tonalitate sentimentală (la care sentimentul valorifică în special, după cum văzurăm, sau impresii sensibile, sau combinații și rezultate de ale fanteziei) cu o accentuare a exprimării, corespunzătoare valorii, sentimentului.

Cum se desprinde de aici un sistem de arte și care este criteriul natural de împărțire a lor ? Punctul esențial al artei (în sensul de activitate artistică) stă în faptul că ea este înfățișare, — și anume un fel determinat de înfățișare, care este produs la rândul său de motive particulare. De aici trebuie să reiasă că, la împărțirea artelor, criteriului trebuie căutat în felul înfățișării ei. Și findcă felul înfățișării este determinat la rândul său în special prin mijloacele de înfățișare, aceste două criterii trebuie să determine sistemul lor. Motivele de înfățișare trebuie să producă în același timp unele specii și subspecii de arte. Orice artă lucrează precum văzurăm, cu mijloace intuitive, și apoi după fiecare artă cu un anumit fel de mijloace intuitive. Și rezultatul acestei înfățișări trebuie să fie totdeauna o operă, care reprezintă o realitate intuitivă. Prin urmare, arta nu înfățișează prin descriere, nu prin reflexie, nu prin analiză sau construcție rațională ; rezultatul ei nu trebuie să fie analiza sau înțelegerea și explicarea unui obiect, ci rezultatul ei este iarăși un obiect real, care trebuie să fie atât pentru artist câ și pentru spectator (cel care o gustă) un echivalent accentuat al realității, — pentru artist un echivalent al fenomenului realmente trăit de el, pentru cel care o gustă un echivalent al retrăirii artistice. De aceea numim acest fel de înfățișare și «înfățișare echivalentă». Și tot de aceea partea distinctivă a fiecărei arte stă în faptul că, 1) această înfățișare echivalentă intuitivă a unui obiect real sau a unei imagini a fanteziei de aceeași valoare cu obiectul poate fi realizată prin diferite mijloace de înfățișare și că 2) efectul acestui grad de înfățișare este deosebit (prin urmare stă în caracterul particular al operei născute).

Din punctul de vedere al mijloacelor de exprimare se desprind deci patru arte principale :

1. Artele plastice, ale căror mijloace de înfățișare sunt materiale obiective și al căror efect de înfățișare este o

imagine obiectivă, o plăsmuire proprie a evenimentului trăit de artist.

2. Artele de vorbire (arta poetică) al căror mijloc de exprimare este cuvântul și al căror efect de înfățișare este o producere pur internă a operei mijlocită în cititor sau auditor prin formă verbală.

3. Artele muzicale (muzica) al căror mijloc de exprimare sunt tonurile și măsura, și al căror efect de înfățișar eeste un ton ritmic muzical de impresii auditive, incontinu dependent de reproducere.

4. Artele de mișcare, al căror efect de înfățișare este un tot de impresii acustice-vizuale. Arta mimică ia prin urmare o poziție specială, întrucât în ea se întrebuințează două mijloace de exprimare aproape echivalente : cuvântul vorbit și arta mișcării.

Toate celelalte caractere ale artelor sunt de natură secundară și trebuiesc privite pur și simplu ca urmări sau ca efecte secundare ale acestor calități principale ale artelor ;

Așa de exemplu, faptul că arta plastică poate înfățișa numai orânduirea spațială și numai ceva simultan și că din contră artele de vorbire și arta mimică pot înfățișa direct ceva ce se desfășoară în timp, succesiv ; mai departe, că unele arte sunt necontenit dependente de reproducerea operelor lor, când la altele există o operă obiectivă, care trebuie în adevăr reprodusă în interiorul sufletesc spre a fi înțeleasă și gustată, dar care totuși nu este realizată numai prin reproducere.

O dezvoltare mai mare a sistemului nu poate fi dată aici ; ne mulțumim să evidențiem caracterul său particular și derivarea sa directă din concepția fundamentală a artei.

*
* *

Să aruncăm încă o privire asupra ultimei probleme de estetică : nașterea categoriilor estetice, sau psihologic spus, a varietăților și modificărilor impresiei estetice.

Aici se arată mai lămurit ca oriunde, îndreptățirea afirmațiilor noastre de mai înainte, anume, că de domeniul vieții estetice ne putem da seama numai printr-o sinteză

Scanned with OKEN Scanner

a modului de a-l privi subiectiv-psihologic, cu cel obiectiv. E tot așa de imposibil de a deduce pe cale pur psihologică un sistem al acestor impresii, ca și de a arăta prin cercetări pur obiective, că avem numai cutare sau cutare feluri de impresii estetice.

Faptul că avem tocmai aceste feluri de impresii estetice, — prin urmare varietatea lor calitativă ca atare, — este fundat pe raporturi pur obiective, care influențează în mod estetic asupra noastră ; acela însă, că aceste raporturi obiective reprezintă anumite valori pentru sentiment și fantezie, natural că are cauze pur subiective, care se pot stabili numai prin cercetare psihologică.

Mai întâi, se poate caracteriza ca unul din cele mai sigure rezultate ale analizei impresiilor de frumos, sublim, tragic, comic și a subspeciilor lor faptul că aceste diferite impresii estetice nu sunt unele față de altele pur și simplu subordonate, ele nu se nasc, în genere, din același punct de vedere, fiindcă nu se întemeiază pe variația unui complex de cauze de aceeași natură.

Ba dimpotrivă, cu privire la naștere cauzală, avem să distingem două clase deosebite de impresii estetice :

1. Unele a căror distincție primară este condiționată de raporturile obiective ; acesta este frumosul și sublimul — și opusul lor urâtul și drăguțul sau limitatul (ca frumos).

2. Altele, care cuprind în adevăr și o distincție a raporturilor obiective, dar care sunt condiționate mai mult prin varietatea proceselor psihice, pe care le provoacă aceste raporturi obiective ; acestea sunt tragicul și comicul și varietățile lor.

Mai întâi, în ce privește frumosul și sublimul, trebuie să înlăturăm de mai înainte din noțiunea de frumos un echivoc fatal.

Estetica mai veche (și unii esteticieni mai noi, de exemplu Lipps) lua frumosul în sensul dublu, adică pe de o parte caracterizează întregul domeniu al realității estetice, și pe de alta numai un fel special al acestuia, — care se numea atunci frumos în sens restrâns. Acest echivoc trebuie evitat cu orice preț, dacă vrem să ajungem la înțelegere asupra felurilor impresiilor estetice. De aceea eu caraterizez întregul domeniu al vieții estetice cu expre-

Scanned with OKEN Scanner

sia de «estetic» sau «realitate estetică» ; iar prin frumos înțeleg din contră un anume fel din realitatea estetică, care este coordonat celorlalte feluri.

Frumosul propriu-zis se naște prin faptul că lucrurile :

1. Ne plac pur și simplu prin raporturile lor calitative și că

2. Acest calitativ poate conține sau mai mult caracterul tipic, sau pe cel individual. De aici rezultă ambele subspecii de frumos : frumosul tipic și frumosul individual.

Sublimul se naște prin faptul următor : 1. Calitățile cantitative sau intensive plac, și 2. Place neobișnuitul sau mărimea, cantitativă sau intensivă.

Contrariul acestor două impresii este, la frumos, neplăcutul calitativ sau urâtul (care poate fi iarăși urâtul tipic sau urâtul individual) — și la sublim constă în faptul că ceea ce e în lucruri mic sau slab ca intensitate devine plăcut ; astfel naște «drăguțul» drept cauză a unei plăceri și «săracul» (limitatul) drept cauză a unei impresii neplăcute.

Estetica mai veche a pus valoare pe faptul că plăcerea de frumos ar fi «o plăcere lipsită de conflict» și plăcerea de sublim ar fi «o plăcere plină de conflict» (Kant, Eduard v. Hartmann), ceea ce înseamnă, în cazul dintâi, că plăcerea trebuie să se nască fără ca mai înainte noi să fi avut de învins vreo piedică internă ; în al doilea rând, trebuie să ne fi simțit întâi apăsați de ceva enorm sau covârșitor, să ne fi găsit mici și neînsemnați pe lângă ceea ce era mare cantitativ, sau pe lângă puterea naturală intensivă, și de abia după ce ne-am înălțat din nou în interiorul nostru, se naște plăcerea ; ba din aceasta s-a dedus chiar uneori, că în consecință plăcerea de sublim este propriu-zis o plăcere născută din faptul că nu ne-am lăsat înăbușiți de impresia covârșitoare a naturii. Ea n-ar fi prin urmare o plăcere propriu-zisă de obiect, ci de propria noastră independență față de el. Această părere nu este nimerită. Noi ne bucurăm de fapt, la impresia sublimului de însuși obiectul mare și această bucurie se leagă și direct de impresia obiectivă, însă pe lângă aceasta se amestecă în plăcerea estetică un moment neestetic, anume o

conștiință neclară despre superioritatea, după imprejurări chiar de rodnicia obiectului sublim sau a evenimentului naturii. Acesta nu este nici măcar elementul caracteristic la sublim, ci un moment neestetic, care apare ca un adaos inevitabil pe lângă latura estetică a impresiei.

Tragicul se naște prin faptul că : 1) se alege ca obiect de înfățișare ceva plin de neplăcere, — și de regulă o suferință umană, — care ne interesează în prima linie ca neplăcut în lume. Apoi se adaugă : 2) felul cum primim această suferință, căci ea nu influențează asupra noastră ca suferință pură, deoarece artistul ne-o înfățișează în așa fel, încât omul care suferă devine stăpân sufletește pe soarta sa, și tocmai aceasta devine pentru el prilej de a dovedi măreția umană și superioritatea internă asupra soartei.

Prin aceasta se explică și faptul că o temă neplăcută poate provoca plăcere estetică. Tragedia conține tocmai obiectiv descrierea acelei înălțări interne, — asupra suferinței, — pe care o produce plăcerea. De aici urmează 3) caracterul psihologic al tragicului, că plăcerea estetică pleacă de la o adâncă dispoziție neplăcută, care apoi e învinsă din nou, spre a produce plăcere de un soi mai înalt.

Conceperea directă a obiectului, conceperea omului, care suferă, produce întâi o dispoziție neplăcută. Aceasta e transformată apoi în plăcere printr-un al doilea complex de reprezentări ce se adaugă (acela de biruința durerii). Fiindcă plăcerea estetică se bazează aici pe o bucurie, care se desprinde de abia dintr-o dispoziție de neplăcere, specificul impresiei tragice asupra laturii sentimentale este acest dublu caracter al sentimentului : o plăcere, care se ridică pe baza neplăcerii biruite și la care, din această pricină, neplăcerea continuă să-și producă efectul în timpul plăcerii. Un proces intern cu totul asemănător vom găsi la comic.

Obiectiv, comicul se naște prin faptul că o impresie, — care poate fi mijlocită în conceperea directă și imediată, sau prin cuvinte (cum e la glumă sau în poezie comică) sau printr-o situație sau acțiune, — deșteaptă în noi conceperea obișnuită strâns asociată cu vorbele sau

Scanned with OKEN Scanner

cu impresia sensibilă a acțiunii ; gluma (de spirit) de exemplu deșteaptă mai întâi semnificația apropiată și obișnuită a vorbelor de glumă, acțiunea sau situația comică deșteaptă direct în noi conceperea obișnuită a acestei acțiuni. Însă atunci, 2) ca o urmare a combinației particulare de cuvinte sau ca o urmare a împrejurărilor de acțiune cu totul speciale, se leagă de aceasta o a doua semnificație, care, în mod obișnuit, nu este legată cu ele, și contrazice primei conceperi obișnuite, sau o înlătură în vreun sens oarecare. Această a doua semnificație 3) trebuie să producă un efect oarecum surprinzător, tocmai pentru că este de natură neobișnuită. La acestea se adaugă, în sfârșit, ca cel mai important caracter al comicului, trecut însă cu vederea aproape totdeauna de estetica de până acum, 4) faptul că în alegerea cuvintelor sau în acțiune se fac aluzii, că înlăturarea conceperii obișnuite prin cea de a doua neobișnuită nu trebuie luată în serios. Prin aceasta comicul capătă caracterul inofensivului, glumețului și al jocului ; amândouă sunt semnificațiile unui cuvânt sau ale unei acțiuni, care stau față în față cu tendința de a se înlătura una pe alta, în realitate totuși nu se înlătură ; ele pot face aceasta, însă n-au nevoie s-o facă ; este o contrazicere, care totuși, nu este la rândul său nici o contrazicere fiindcă ambele semnificații contrazicătoare continuă să existe una lângă alta. Pentru conceperea psihică a comicului urmează de aici, că persoana, care-l concepe oscilează, am putea zice, între ambele semnificații, și rămâne în suspensie cu hotărârea sa, și tocmai prin aceasta se ia contrazicerii caracterul seriozității și se produce caracterul inofensivului, glumețului și al veseliei.

O. Schauer, pe cât știm, este cel dintâi, care a arătat că din comic face parte totdeauna înlăturarea unei impresii de seriozitate ; insistă însă cu totul unilateral asupra caracterului de glumeț și nu-l deduce suficient din realizarea efectului comic. Înlăturarea unei prime semnificații printr-a doua din impresia de comic, poate fi executată sau intenționat, — cum e cazul de regulă în glumele de spirit, — sau neintenționat ; atunci se naște comicul involuntar ; ea poate fi crezută serios, — acesta

e cazul la comicul obișnuit, sau poate fi numai aparență, — poate trezi aparența că o semnificație obișnuită ar fi înlăturată printr-una neobișnuită, pe când ea e menținută totuși pe ascuns. Atunci se naște un fel de comic răutăcios, care constituie, principial, natura satirei. Din contră, cu cât mai mult comicul capătă caracterul unei înlăturări inofensive a obișnuitului, cu atât mai mult se naște caracterul umorului deplin.

Aceste explicații ceva cam abstracte le clarifică mai bine câteva exemple. De exempul se produce o situație comică, când un om își ia un vânt puternic cu cea mai mare încordare ca să sară peste o sfoară ; tocmai în momentul când să sară, un prieten lasă sfoara la pământ. Concepererea imediată și obișnuită a acțiunii e aceea, care cere o serioasă cheltuială de energie ; lăsarea sforii la pământ înlătură această concepere deodată și pe neașteptate, așa încât încordarea pare fără nici un scop. În același timp se adaugă ideea că înlăturarea încordării prin schimbarea situației de către prieten era o situație inofensivă, de glumă, deci fără nici un element de seriozitate.

O acțiune de comic involuntar se naște de exemplu atunci când un cățeluș se repede cu lătrat puternic la un câine cu mult mai mare și mai tare și când acesta nici nu-l ia în seamă.

Aici comicul se naște prin faptul că atitudinea cățelușului deșteaptă în conceperea imediată impresia unui atac serios și periculos. Această concepere este înlăturată însă prin reprezentarea, ce se adaugă — prin faptul că atacul nu poate vătăma cu nimic pe inamic și că pare foarte bine ca lipsit de scop, precum se deduce din atitudinea inamicului puternic. În același timp, atacul cățelușului capătă caracterul de inofensiv, însă particularul acestui caz stă în faptul că această inofensivitate este involuntară și neintenționată de cel care produce efectul comic.

Explicația comicului cea mai recunoscută azi este aceea dată de Lipps. Am arătat în altă lucrare a noastră : «Introducerea în estetica prezentului» că explicația este insuficientă. Motivele insuficienței rugăm pe cititori să le cerceteze în capitolul : «psihologia plăcerii estetice» din lucrarea amintită.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Cuvânt introductiv 5

Introducere 13

I. Menirea esteticii și raportul ei cu arta . . . 17

II. Activitatea artistică și metodele de cercetare a ei . 39

III. Analiza creației artistice 50

IV. Alte motive ale creației artistice . . . 87

V. Analiza psihologică a plăcerii și a judecății estetice . 106

VI. Despre raporturile normative și obiective ale judecății estetice 128

VII. Esteticul specific. Împărțirea artelor. Categorii estetice 139

Scanned with OKEN Scanner